Deutsche Musikkultur

ZWEIMONATSHEFTE FÜR MUSIKLEBEN UND MUSIKFORSCHUNG

vereinigt mit „Musik und Volk"

Herausgegeben vom

Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung zu Berlin

Hauptschriftleitung

Wilhelm Ehmann

Sechster Jahrgang

1941/1942



IM BÄRENREITER-VERLAG ZU KASSEL



ABHANDLUNGEN

IM SPIEGEL DER DEUTSCHEN MUSIKKULTUR

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU

MUSIKALISCHES SCHRIFTTUM

ZEITSCHRIFTENSCHAU

PERSONALNACHRICHTEN

BILDER

Deutsche Musikkultur

Zweimonatshefte
für Musikleben und Musikforschung

Herausgegeben vom Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung
zu Berlin

Sechster Jahrgang / Heft 1
April / Mai 1941

Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel

DEUTSCHE MUSIKKULTUR

Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung

vereinigt mit „Musik und Volk“

Herausgegeben vom Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung zu Berlin.

Hauptschriftleitung: Prof. Dr. Wilhelm Ehmann, Innsbruck, Musikwissenschaftliches Institut der Universität.

Stellvertretende Schriftleitung: Prof. Dr. Friedrich Blume, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Kiel.

Sendungen sind zu richten an das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Kiel, z. Hdn. Fräulein Dr. Abert.

Unverlangten Sendungen ist das Porto beizufügen.

Bezugsbedingungen: Jährlich erscheinen 6 Hefte im Umfang von je 64 Seiten mit Bild- und Notenbeilagen. Bezug durch Buch- und Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag. Preis: halbjährlich RM 5.— zuzüglich RM —.90 Zustellgebühr; jährlich RM 10.— zuzüglich RM 1.80 Zustellgebühr. Preis des Einzelheftes RM 2.— Für Studierende: jährlich RM 8.—, halbjährlich RM 4.—. Der Jahrgang beginnt mit dem April/Mai-Heft.

Anzeigen-Annahme: Nur durch den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe.

Der Bärenreiter-Verlag zu Kassel-Wilhelmshöhe

Inhalt des April/Mai-Heftes 1941

Die Deutsche Musikkultur widmet das vorliegende Heft der Geltung der deutschen Musik im Auslande.
Der stellvertretende Schriftleiter.

ÜBER GELTUNG UND EINSATZ DEUTSCHER MUSIK IM AUSLAND

VON GERHART VON WESTERMAN

Die Weltgeltung der deutschen Musik ist unbestritten. Diese allgemein anerkannte Vorherrschaft auf einem so wesentlichen Kulturgebiet beruht in allererster Linie auf der Bedeutung der klassischen deutschen Musik. Es ist ein feststehendes Phänomen, daß die entscheidende Entwicklung der Kunstmusik, wie wir sie in der klassischen Musik erkennen, fast ausschließlich eine Domäne deutschen Geistes war. Hier begegnen wir den außergewöhnlichen Erscheinungen Bach und Händel, Gluck, Mozart und Haydn und endlich in Beethoven der Zusammenfassung und Krönung der deutschen Klassik und gleichzeitigen Überleitung zur Romantik. Was bedeuten neben der gewaltigen Schöpferkraft dieser Genies selbst so liebenswerte Gestalten wie zum Beispiel Purcell und Rameau, um zwei bedeutende Vertreter dieser Epoche bei den anderen Nationen herauszugreifen.

In der klassischen Musik ist somit im Hinblick auf die außerordentliche Ausdrucksgewalt der deutschen klassischen Meister eine deutsche Kulturtat zu erkennen, die gleichzeitig der gesamten Musikwelt ihre Prägung verlieh. Händels und Haydns Einfluß auf die englische Musik war so gewaltig, daß die musikalische Schöpferkraft Englands unter dem Einfluß dieser Titanen zu keiner weiteren selbständigen Gestaltung kommen konnte; Glucks Anregung wurde entscheidend für die Entwicklung der französischen Musik, so wie Mozarts Einfluß auf die italienische Musik unverkennbar ist. Im Zeitalter der klassischen Musik ist die Vorherrschaft deutschen Geistes so gewaltig, daß die Sprache der deutschen Musik gewissermaßen die musikalische Weltsprache wurde, so deutsch, zu uns gehörig und aus unserem Geiste erwachsen wir sie auch empfinden mögen. Erst der Durchbruch der Romantik mit der Einbeziehung der Volkslied- und Volkstanz-Elemente in die Kunstmusik schuf eine nationale Musik, und es entwickelten sich und erblühten neben der bisher allgemein und alleinig gültigen deutschen Musiksprache die Musiksprachen der Franzosen, Russen, Ungarn, Skandinavier, Böhmen, Spanier usw.

Vor unserer klassischen Musik empfindet das gesamte Ausland Ehrfurcht, fast Scheu, die Werke unserer Meister werden als großartige Manifestation deutschen Geistes überall bewundert und gefeiert. Die romantische Musik wird aber als eine Sprache

des Herzens geliebt, denn an ihr haben auch die anderen Nationen teil, sie haben an ihr mitgearbeitet, auch wenn sie der Fülle der Genies der deutschen Romantik von Schubert bis Richard Strauß nur einige wenige, aber doch Erscheinungen von Weltgeltung gegenüberzustellen haben. Die romantische Musik wird von den anderen Nationen mit dem Herzen empfunden und deshalb tiefer und unmittelbarer verstanden als die klassische Musik, der sie eben mehr Hochachtung als Liebe entgegenbringen. Selbstverständlich sind hier Ausnahmen vorhanden wie z. B. die wirklich starke Anteilnahme an Händels und Haydns Oratorien in England; die ehrliche Begeisterung, die Beethovens Werk in der ganzen Musikwelt auslöst, ist hier weniger als Ausnahme zu betrachten, als mit der Tatsache zu erklären, daß Beethoven als der gewaltige Erfüller der Klassik gleichzeitig den entscheidenden Auftakt zur Romantik gab, sein doch so romantisch persönlicher Musikausdruck greift eben unmittelbar an die Herzen der Zuhörer. Und wie wir in Beethoven die Erscheinung begrüßen, die der deutschen klassischen Musik die Weltgeltung verschaffte, ist es auch in der deutschen Romantik das einmalige Genie Richard Wagners, das der deutschen Musik aufs neue die entscheidende Vorherrschaft sicherte. Die Einmaligkeit und einzigartige Größe der Persönlichkeit Wagners schlug die ganze Welt in Bann. Seine Wirkung auf die weitere Entwicklung der Musik ist von gleich starker Bedeutung wie seinerzeit der Einfluß unserer Klassiker. Und in der Nachfolge Wagners besiegelt Richard Strauß erneut die deutsche Führung in der Musik.

Die stete Wechselwirkung, in der der schaffende Musiker zum nachschaffenden steht, brachte es ganz von selbst mit sich, daß auch auf dem Gebiete der nachschaffenden Musik der deutsche Künstler sich in der Welt führend durchsetzte. So wurde der Weltruf der deutschen Musikschulen begründet; an diesen Schulen erfuhren Musiker aller Nationen ihre Ausbildung und trugen den Ruf deutscher Musikerziehung in ihre jeweilige Heimat. Deutsche Virtuosen ihres Faches und hauptsächlich deutsche Orchestermusiker nahmen von hier aus ihren Weg in die Welt, um als deutsche Musikpioniere in der Fremde ihre Wirkung auszustrahlen.

Mit entscheidend für die Musikkultur eines Landes ist jeweils die Pflege, die es der Musikausübung angedeihen läßt.

In der Musikpflege nimmt Italien auf dem Gebiet der Vokalmusik und besonders in der Oper eine führende Stellung ein, in Frankreich wurde die Pflege der Kammermusik zu starker Entfaltung gebracht, Ungarn nimmt mit Recht das Verdienst für sich in Anspruch, reine reiche Volksmusik gestützt und gepflegt zu haben, Amerika rühmt sich einiger virtuoser Spitzenorchester usw. — Das sind hoch anzuerkennende Einzelleistungen, denen wir aber die Gesamtheit der deutschen Musikpflege, wo auf allen diesen Gebieten Höchstleistungen erzielt werden, gegenüberstellen müssen. Allein die Tatsache sei angeführt, daß im deutschen Reich mehr ständige Opernhäuser ihren reichhaltigen Spielplan durchführen, als es Opern in der ganzen Kulturwelt zusammengenommen gibt und daß die Anzahl der deutschen Kulturorchester der Gesamtzahl aller übrigen ständigen Sinfonieorchester überlegen ist.

Das Vorhandensein eines so bedeutenden Kulturgutes bringt eine große Verpflichtung für uns mit sich. Ein wohlüberlegter Einsatz im Ausland ergibt sich daraus als Selbstverständlichkeit. Nur das Allerbeste, nur die führende Qualität deutscher Musik muß im Auslande herausgestellt werden, denn wir dürfen nicht übersehen, daß sich fast überall ein führendes Musikleben ausbreitet, daß in der schaffenden und nachschaffenden Musik im Ausland Spitzenleistungen erreicht werden, denen wir ebenfalls Spitzenleistungen gegenüberstellen müssen, um unsere Vorherrschaft nicht nur zu erhalten, sondern immer weiter auszubauen. Die zentrale Musikorganisation im Reich ist dafür Bürge, daß keine Mittelmäßigkeit über unsere Grenzen hinausdringt, daß vielmehr bewußt und wohlüberlegt nur die wertvollsten Kräfte deutscher Musikkultur im Auslande herausgestellt werden.

Es ist für mich nur zu naheliegend, in diesem Zusammenhang den so starken Auslandseinsatz des Berliner Philharmonischen Orchesters anzuführen. Das Berliner Philharmonische Orchester, seit der Machtübernahme das deutsche Reichsorchester, hat bereits seit Jahrzehnten immer wieder Auslandsreisen unter der Leitung der führenden deutschen Dirigenten durchgeführt. Von besonderer Bedeutung war dabei die Zusammenarbeit mit einem so genialen Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler, unter dessen Führung das Berliner Philharmonische Orchester sich den Ruf des europäischen Spitzenorchesters erwarb.

Der Krieg vermochte die kulturpolitisch so wichtige Auslandstätigkeit des Berliner Philharmonischen Orchesters dank einem wohlüberlegten Einsatz nicht zu unterbrechen. In den letzten anderthalb Jahren bereisten die Berliner Philharmoniker Italien, Ungarn, Rumänien, Bulgarien, Jugoslawien, Slowakei, Schweden, Dänemark, Holland, Belgien, Frankreich, und wenn wir die Reisen, die in den nächsten Wochen nach Spanien, Portugal, Finnland, Schweden und Norwegen führen, hinzunehmen, so ist damit das gesamte europäische Festland in diesen Kriegsreisen erfaßt worden.

Das Philharmonische Orchester ist in ganz Europa ein feststehender Begriff, von überall her, auch von Übersee, ergehen Einladungen zu Konzerten an das Orchester, man erwartet es mit größter Spannung, und überall gestalten sich die Konzerte zu wahren Triumphen deutscher Musik. Eine so starke Wirkung mit der Darstellung deutscher Sinfonik zu erzielen, ist aber keineswegs eine Selbstverständlichkeit, da in den außerdeutschen Ländern nur selten eine sinfonische Tradition vorhanden ist, wie wir sie bei uns in so hohem Maße besitzen. Es empfiehlt sich daher, in der Programmgestaltung nach Möglichkeit auf die Mentalität des Volkes, vor dem man konzertiert, einzugehen. Z. B. erscheint Brahms, der in Skandinavien auf größtes Verständnis stößt, den südeuropäischen Völkern nur zu schwer zugänglich. Folgerungen in der Programmgestaltung ergeben sich aus solchen speziellen Einzelheiten von selbst, ohne daß man dabei nur den kleinsten Schritt von dem großen sinfonischen Gepräge der im Sinne einer kulturpolitischen Mission aufgestellten Programme abzuweichen braucht. Beethoven, der stets im Mittelpunkt der Programme steht, ist und bleibt ein ent-

scheidender Erfolg; wahre Stürme der Begeisterung brechen aber aus, wenn das Orchester, meist als Zugabe, eines der in aller Welt so volkstümlich gewordenen Opernvorspiele von Richard Wagner zum Vortrag bringt.
Höchste Achtung und warme Begeisterung, das waren die Gefühle, die die Kriegskonzerte der Berliner Philharmoniker bei ihren ausländischen Zuhörern erweckten. Und die gleichen Gefühle wurden ausgelöst durch die Tatsache, daß ein Orchester von mehr als hundert zum allergrößten Teil noch jungen Musikern im Dienste der Kultur tätig sein kann in der Zeit der Hochspannung eines gigantischen Kampfes, an dem das ganze deutsche Volk beteiligt ist. So dokumentiert sich die Größe und Kraft Deutschlands auch in seinem Kulturwillen durch den lebensvollen Beweis, daß sein Kulturleben während des Krieges nicht nur uneingeschränkt weiterlebt, sondern in stetem Aufwärts und Vorwärts begriffen ist.

VON VOLKSLIED UND VOLKSTUMSARBEIT IN DEUTSCHEN SIEDLUNGSGEBIETEN DES OSTENS

VON GUIDO WALDMANN

Der Weltkrieg brachte die erste große Begegnung reichsdeutscher Jugend mit dem Deutschtum in den zahlreichen Volksinseln des Ostens. Mit Verwunderung erblickten deutsche Soldaten inmitten des fremdartigen Völkergemisches der östlichen Landschaft deutsche Städte, deutsche Dörfer, fanden dort Menschen, mit denen sie sich unter Umständen sogar in ihrer Mundart verständigen konnten. Wie ein Sinnbild für diese schicksalhafte Begegnung mutet das Grab von Walter Flex an, der auf der Insel Ösel im fernen Baltenland zur ewigen Ruhe gebettet wurde. Mit heißem Herzen erlebte diese Generation die Bedrückung der deutschen Grenzlande durch fremdvölkische Willkür, lehnte sich auf gegen die Auslieferung deutscher Menschen an Staaten, die keinerlei moralischen oder Rechtsanspruch auf sie geltend machen konnten. Den Abwehrkämpfen mit der Waffe in der Hand folgten Jahre zähen Widerstandes in der Erkenntnis, daß es zunächst darauf ankomme, die verborgenen Kräfte des eigenen Volkstums zu mobilisieren, dieses in seinem innersten Kern zu stärken und sich auf die eigentlichen Werte seiner Art zu besinnen. Von dieser politischen Sicht aus muß auch die Tätigkeit der Jugendbewegung gesehen werden. Gewiß vermögen wir heute einzusehen, welche Fehler die verschiedenen Bünde und Gruppen der wandernden Jugend begangen haben, wie weit wir von manchen ihrer Anschauungen entfernt sind, und doch soll nicht verkannt werden, daß es gerade diese Generation war, die den Quellen deutschen Volkstums nachspürte, ungehobene Schätze der Volksüberlieferung entdeckte, Lieder, Tänze, Sagen, Märchen aufzeichnete und dadurch dazu beitrug, daß wertvollste Kräfte deutschen Volkstums geweckt wurden.

Auf sudetendeutschem Boden, mitten im hart bedrängten Grenzland, entsteht der Finkensteiner Bund. Von Anbeginn an kennzeichnet ihn eine eindeutige völkische Ausrichtung. Lesen wir in den ersten Jahrgängen seiner Zeitschrift „Die Singgemeinde" nach, so packt uns heute noch der unbändige Wille zur völkischen Selbstbehauptung und zur Besinnung auf die eigene Art, die das Wollen dieses vornehmlich von der sudetendeutschen Jugend getragenen Bundes kennzeichnet. In zahlreichen Liederbüchern wird das Ergebnis der Sammeltätigkeit dieser Jugend festgehalten, in Singstunden und Singwochen wertvollstes Liedgut der grenz- und volksdeutschen Landschaften dem ganzen deutschen Volk übermittelt. Manche deutsche Sprachinsel — etwa die Gottschee, Kremnitz, Wischau — vorher nur einigen wenigen Wissenschaftlern oder Männern der Volkstumsverbände mehr als nur dem Namen nach bekannt, werden durch Walther Hensels Liederbücher weitesten Kreisen der singenden Jugend vertraut. Aufzeichnungen, die im Prager Volksliedarchiv ruhten, werden durch Hensel zu neuem Leben erweckt. In den deutschen Siedlungsgebieten des ehemaligen polnischen Staates, in Ungarn, im ganzen Südosten, erfährt die Sammeltätigkeit durch die unermüdliche Bemühung der Jugend einen gewaltigen Aufschwung. Reiches Material kommt in den Volksliedarchiven in Freiburg und Berlin zusammen, wird in selbständigen Liedersammlungen oder in Aufsätzen, hier vornehmlich auch in der Wiener Zeitschrift „Das deutsche Volkslied" veröffentlicht.

An dieser Arbeit nimmt auch die Musikwissenschaft lebhaften Anteil. In dem grundlegenden Volksliedwerk des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg[1] erfährt das Volkslied der Grenzlande und Sprachinseln eingehende Behandlung. Das im Archiv zusammengetragene Material wird sorgfältig ausgewertet und bietet die Grundlage zu wertvollsten Feststellungen.

Auch hier war es der Weltkrieg, der das Interesse der Musikwissenschaftler am außendeutschen Volkslied zu wecken vermochte. Mit Schallaufnahmen in russischen Kriegsgefangenenlagern beschäftigt, hörte Georg Schünemann, wie er selbst berichtet, „neben russischen und tatarischen Lauten auch die heimatlichen Klänge süddeutscher Mundart". Er zeichnet die Lieder dieser deutschen Bauern in russischen Uniformen auf und trägt damit die bedeutendste Sammlung rußlanddeutscher Volkslieder zusammen[2]. Den nahezu 450 Aufzeichnungen schickt Schünemann eine Abhandlung voraus, die mustergültig genannt werden muß, wenn man auch in einigen grundsätzlichen Fragen eine andere Ansicht vertreten kann.

Auf den so vorbereiteten Boden trifft eine der wertvollsten Sammlungen der letzten Jahrzehnte, die „Verklingenden Weisen" von Louis Pinck. Mit einem Schlage stellt diese Sammlung das Grenzland Lothringen in die Reihe der reichsten deutschen Volksliedlandschaften. Gewiß, auch in der benachbarten Pfalz wird es Lie-

---

[1] Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Herausgegeben von John Meier. W. de Gruyter, Berlin.
[2] Georg Schünemann: Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. Drei Masken-Verlag, München.

der geben, die denen der „Verklingenden Weisen“ ebenbürtig sind. Aber wer hat sie hier gesammelt, während der unermüdliche Volksliedsammler Lothringens seine Sammlung zusammenbrachte und damit eine volkspolitisch unendlich wertvolle Arbeit tat?

*

Viele der Liedsammlungen, über die Walter Wiora in seiner Schrift „Die deutsche Volksliedweise und der Osten“ eine ausgezeichnete Übersicht gibt, reichen weit über das engere wissenschaftliche Fachinteresse hinaus. Das ganze deutsche Volk, voran seine Jugend, wurde dadurch angesprochen, kamen doch auch die entscheidenden Anregungen zu dieser Arbeit von der singenden Jugend. Sie entdeckte im deutschen Grenzland, in den Volksinseln Landschaften, die das Volkslied, den Volkstanz, in einer erstaunlichen Fülle und Mannigfaltigkeit bewahrt haben. In unzähligen Berichten klingt das Erlebnis auf, das deutsche Jugend aus den Städten des Reiches in den Volksinseln des Ostens hatte. Ein Berliner Teilnehmer an der Siebenbürgenfahrt des Heinrich-Schütz-Kreises faßte seinen Eindruck in die Worte: „Der Kreis empfing den unvergeßlichen Eindruck eines singenden Volkes, das seine Heimatlieder in sich trägt, und, wo es sie anstimmt, alle Singenden in sich schließt.“
Solche Berichte sind nicht ungefährlich, verleiten sie doch den Leser dazu, sich vom Außendeutschtum ein falsches Bild zu machen. Weder beschränkte sich das ganze Dasein des Außendeutschen darauf, „von den Staatsvölkern unterdrückt zu werden und täglich und stündlich keinen anderen Gedanken als den des Kampfes zu haben“, noch war es eine trauliche Idylle, wo Mädel und Burschen in altüberlieferten Trachten an Abenden einhergingen und alte wertvolle Lieder sangen.
Auch jenseits der Grenzen gab es und gibt es Landschaften, in denen das wertvolle alte Volksgut überlagert ist von einer Schicht volkstümlicher Lieder, von Moritat und Gassenhauer, vom rührseligen „Wiener Lied“. Auch in volksdeutschen Gebieten konnte es geschehen, daß der alte Volkstanz durch fremde, aus den Städten des Umvolkes eindringende Tänze gefährdet war, wozu vor allem auch jüdische Tanzkapellen beitrugen. Robert Klatt, dem wir vorzügliche Sammelergebnisse im ehemaligen Polen verdanken, berichtet von den Schwierigkeiten seiner Arbeit in folgenden Worten: „Bei uns heißt es da aber zumeist noch zwei verschiedene Schichten zu durchstoßen, bevor man zum eigenen bodenständigen Volkslied gelangt: das zugewanderte Liedgut und die strenge religiös-dogmatische Haltung der Menschen. Nur zu oft hört man auf die Frage nach im Orte gesungenen Liedern: „Ach ja, unsere Irma, was unsere Tochter ist, gehört zum Jugendverein, den unser Kantor leitet. Die singt ihnen wie eine Lerche!“ Oder ein anderer meldet sich: „Nachbars Adolf geht zum Posaunenchor. Der kann auch manches Lied singen, den will ich gleich herrufen!“ Und schon sind einige gedruckte Liederbücher religiöser Art, wie „Reichslieder“, „Frohe Botschaft“, „Evangeliumssänger“ da, und das Vorsingen beginnt, ob man

will oder nicht. Mit den geistlichen Liedern ist unser Kolonist, getreu seiner kirchlichen und sektiererischen Einstellung, gar bald bei der Hand."[3]
Nicht viel anders ergeht es einem Sammler selbst in so bekannten Volksliedlandschaften wie es die Gottschee oder die Sprachinsel Kremnitz sind. Auch hier kann man auf die Frage nach Liedsängern die Antwort hören: „Ach, bei uns wird nicht mehr gesungen" oder aber, es werden — wie es mir in Kremnitz erging — stundenlang minderwertige Lieder vorgesungen, die die Vorsängerin als Landarbeiterin in Deutschland kennen gelernt hat und wunderschön findet, ehe man an das eigentlich wertvolle Liedgut herankommt.
H. P. Gericke widmete diesen Erscheinungen in seinem bemerkenswerten Buch „Vom Volkstumserlebnis in Musik und Lied"[4] eine eingehende Untersuchung, die er auch an Hand von handgeschriebenen Liederbüchern aus der südslawischen Batschka durchführt. Mit Recht weist er darauf hin, daß in diesen Liederbüchern „die von Sentiment triefenden Lieder nicht aufzuzählen sind", und doch konnte in der gleichen Landschaft Helmut Bräutigam zahlreiche wertvolle Lieder aufzeichnen, auf deren Veröffentlichung wir hoffentlich nicht zu lange warten müssen.
So finden wir in den außendeutschen Siedlungsgebieten Landschaften, die reich an musikalischer Überlieferung sind, Landschaften, in denen viel und gern gesungen wird, daneben aber auch Gebiete, in denen das reiche und ursprüngliche Leben des Volksliedes von mancherlei Kräften bedroht war. Da gab es Geistliche beider Konfessionen, die für das Seelenheil ihrer Gemeinde fürchteten, wenn Volkslieder gesungen, Volkstänze getanzt wurden (was die gegenteilige Haltung bewirken kann, zeigt uns das Beispiel von Louis Pinck, der bekanntlich auch Geistlicher gewesen ist.) Schlimmer waren noch Sektierer und Fanatiker, die lediglich Lieder geistlichen Inhalts gelten ließen, auch wenn es so „edle" Erzeugnisse waren, wie das von Klatt angeführte Lied „Mein Jesus hat ein Telefon, Telefon, Telefon, wenn ich ruf', dann kommt er schon". Auch Lehrer, Leiter von Männerchören, konnten den einfachen unverbildeten Volksgesang durch eine einseitige Pflege mehrstimmigen Chorsingens und schlechte Auswahl der Literatur gefährden. So gibt es kaum ein Siedlungsgebiet, das nicht sein „Heimatlied" besitzt, dessen Text und Melodie nur zu deutlich einen Liedertafelstil schlechtester Prägung aufweisen. Ein Beispiel hierfür ist das Heimatlied der Deutschen Transkaukasiens, das mit folgenden Worten beginnt:

Wo Sonnenglut und ew'ger Schnee
sich fast die Hände reichen,
wo reb'umschlung'ne Lorbeerbäum'
hinausschau'n zu den Eichen,
wo Büffel und Kamel die Lasten keuchend schleppen,
dort liegt manch' deutsches Heim auf Höhen wie in Steppen.

[3] Deutsche Monatshefte in Polen, Jg. 1939, S. 251—265.
[4] L. Voggenreiter Verlag, Potsdam, 1940.

sich als Mitglied der nationalsozialistischen Gemeinschaft des deutschen Volkes zu
Nun wäre es allerdings falsch, wenn man die Tätigkeit der Männergesangvereine lediglich unter diesem negativen Gesichtspunkt betrachten wollte. Gerade in volksdeutschen Gebieten hat sich der Männergesangverein weitgehend eine politische Bedeutung zu wahren gewußt. In den Städten war er nicht selten der einzige Zusammenschluß deutscher Menschen, der in seiner Pflege deutscher Sprache und des deutschen Liedes — wenn auch mitunter in überlebten Formen — wesentlich zur Bewahrung des eigenen Volkstums beitrug. Die Jugendbewegung hat sich auch jenseits der Grenzen gegen die Einseitigkeit des Vereinswesens gewendet, gegen die erstarrte Form seiner musikalischen Betätigung. Die Verdienste der Männerchöre sollen jedoch nicht verkannt werden. Die Erneuerungsbewegung der Jugend wird gerade auch in außendeutschen Siedlungsgebieten die starre überkommene Form des Gesangvereins zu durchbrechen wissen und das chorische Singen mit neuem Inhalt erfüllen.

*

In diese Welt wurzelstarken bäuerlichen Singens und des kleinstädtisch-bürgerlichen Liedes strömte nach dem Umbruch das neue Lied der Bewegung ein. Keine noch so peinliche Durchsuchung an der Grenze, keine polizeilichen Maßnahmen der „Staatsvölker" konnten es verhindern, daß unser neues Lied in die entferntesten Dörfer jenseits der Reichsgrenze drang. Der fremdvölkische Polizeigewaltige konnte Liederbücher und Liederblätter beschlagnahmen, doch „die Gedanken sind frei", und das Gedächtnis junger begeisterter Menschen gut. Von Mund zu Mund wurde das Lied weitergegeben, als echtes Volkslied pflanzte es sich fort. Kam dann eine Spielschar, eine Studentengruppe aus dem Reich in die weite Landschaft Bessarabiens, in die sonnendurchglühte Batschka, in die endlosen Wälder des Buchenlandes, dann tönten den „Deutschländern" die gleichen Lieder entgegen, die ihnen von ihrem Heimabend, vom Marsch durch deutsche Städte, von der politischen Feier her vertraut waren. Nicht selten kannten die Volksdeutschen mehr Lieder, beherrschten sie vollständiger, sangen sie mit größerer Anteilnahme. „Wer als Reichsdeutscher ein neues Lied aus dem Arbeitsdienst oder der HJ. bringen will, der muß schon schnell reisen, ehe es nicht durch den Rundfunk oder durch einen Jungbauern, einen Gruppenführer, der im Reich war, da ist", schreibt Walter Hemsing in seinem aufschlußreichen Bericht über „Erlebnisse und Gedanken einer Singarbeit in Südosteuropa"[5].

Das Erlebnis des neuen Liedes war so stark, daß auch im Außendeutschtum sich schöpferische Kräfte regten. Aus den besonderen Gegebenheiten des volksdeutschen Kampfes entstanden dort neue Lieder, Lieder, die ihr Vorbild vielfach im Liedgut der deutschen Jugend fanden. Zahlreiche Kampflieder begleiteten den Weg der Sudetendeutschen. Hugo Kinzel faßt sie in einem ansprechenden kleinen Heft zusammen, das uns an die schweren und opferfreudigen Jahre dieses deutschen Grenzlandes gemahnt[6]; in Siebenbürgen fügte Rolf Müller die Weise zu Worten von Ar-

[5] Musik in Jugend und Volk, Jahrgang 1, S. 386—390. / [6] Hugo Kinzel, Not und Sieg. Kampf- und Bekenntnislieder des Sudetendeutschtums. Reichenberg 1939.

nold Roth und schuf Lieder von großer Eindringlichkeit; im ehemaligen Polen entsteht das Liederbuch „Sing mit, Kamerad“, eine mustergültige Verbindung der alten Wandervogeltradition des „Zupfgeigenhansl“ mit dem politischen Liedgut unserer Zeit. Auch dieses Liederbuch enthält eine Reihe von Liedern, die in den Zeiten schwerster Bedrückung in Bromberg entstanden und in der Folge auch — wie andere politische Lieder des Außendeutschtums — in den Liederblättern der HJ. Aufnahme fanden.[7] Eine Gefahr barg diese stürmische Hinwendung zum politischen Lied, eine Gefahr, die auch heute noch kaum restlos überwunden sein dürfte. Mit einer so außerordentlichen Leidenschaft bekannte sich die Jugend zum politischen Lied, daß dieses der einzige Inhalt ihres Singens wurde und das bodenständige, wurzelechte Volkslied Gefahr lief, übersehen, vergessen zu werden. Der Gegensatz: politisches Lied gegen altes Volkslied brach mit aller Schärfe auf als Ausdruck einer heftigen Gegnerschaft gegen alte Lebensformen, gegen den Männergesangverein, gegen die unpolitische Haltung der Bünde. Es bedurfte einer hartnäckigen Aufklärungsarbeit, ständiger Hinweise auf die Pflege landschaftsgebundenen Liedes im Reich, um diesen unsinnigen Gegensatz zu überbrücken und der Diffamierung des bodenständigen Volksliedes vorzubeugen. Auch heute noch muß immer wieder darauf hingewiesen werden, daß politisches, allen deutschen Stämmen gemeinsames Lied und das stammesgebundene Liedgut der Landschaft zusammengehören, daß beides den deutschen Menschen zu formen hat, ebenso wie wir in der unerschütterlichen Einheit des Reiches doch auch die Vielgestaltigkeit der deutschen Stämme sehen und gerade in dieser Mannigfaltigkeit eine besondere Eigentümlichkeit und den Reichtum deutschen Wesens erblicken. Das Vorbild der reichsdeutschen Jugend wird auch hierin für das Außendeutschtum maßgebend sein. So ist es auch nicht zufällig, wenn mit der deutlichen Hinwendung zum bodenständigen Volkslied, wie wir es etwa in den Liederblättern der HJ beobachten können, dort auch das Lied der volksdeutschen Landschaften berücksichtigt wird und in den Liederschatz der binnendeutschen Jugend einströmt.

*

Eine Periode der Volkstumsarbeit, des stillen und verhaltenen Kampfes, der hier heller aufloderte, dort versteckt geführt werden mußte, ist vorüber. Die Zukunft wird andere Formen der Volkstumsarbeit für die außendeutschen Gebiete finden. Ein kurzer Rückblick auf die hinter uns liegenden Jahre zwischen beiden Kriegen erschien deshalb angebracht. Heute wissen wir, daß es einen wesensmäßigen Unterschied zwischen „reichsdeutsch“ und „volksdeutsch“ nicht gibt, daß das gesamte deutsche Volk eine unteilbare Einheit bildet. So wird sich denn auch die Volkstumsarbeit in außendeutschen Siedlungsgebieten in ihren Formen wenig von der Arbeit im Reich unterscheiden. Gewiß, immer wird ihr eine außerordentliche politische Intensität eignen, bei einem Grenzland kaum anders zu erwarten. Wer kann aber schon nach dem Ausgang dieses Krieges einem deutschen Menschen jenseits der Reichsgrenzen verwehren,

[7] Liederblatt der HJ. 87/88.

betrachten, die gleichen Lieder zu singen, die gleichen Liederbücher und Liederblätter zu verwenden? So wird sich die Volkstumsarbeit nach den gleichen Gesetzen richten, sich in gleichen Formen äußern, ob sie sich im Herzland des geschlossenen deutschen Siedlungsgebietes vollzieht oder an der äußersten Grenze einer deutschen Volksinsel. Hier wie dort wird neben der Heranbildung einer einsatzfreudigen und befähigten Führerschicht oberste Aufgabe sein, das Gefühl für die Echtheit im Lied wachzurufen und zu stärken.
Ein weiterer Ausbau der Sammeltätigkeit, insbesondere auch unter Ausnutzung aller Möglichkeiten, die uns heute die Schallaufnahme bietet, wird für die Volkstumsarbeit der kommenden Jahre eine unausweichliche Forderung sein, zumal gerade in den Volksinseln eine reiche Ernte an wertvollstem Volksliedgut geborgen werden kann. Dieses für die praktische Volkstumsarbeit bereitzustellen, ist eine der wichtigsten Aufgaben der mit der Aufsammlung des Liedes vertrauten Organisation und Sammler. Dafür bedarf es aber auch für die außendeutschen Gebiete eines ähnlichen Aufbaus der Volksliedsammlung wie er für das Reich in dem Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung in Berlin und im Deutschen Volksliedarchiv gefunden wurde. Von dieser Erkenntnis ausgehend, wurde auf einer Tagung der Musikbeauftragten der deutschen Volksgruppen, die Anfang Januar von dem Leiter der Musikstelle des VDA., Hermann Peter Gericke, nach Wien einberufen wurde, beschlossen, bei den einzelnen Volksgruppenführungen Volksmusikarchive aufzubauen, die das gesamte in der betreffenden Landschaft gesammelte Volksmusikgut aufnehmen sollen. Die Zusammenfassung dieser landschaftlichen Archive erfolgt in der Arbeitsstelle für deutsche Musik im Ausland, als der für die Auslandsarbeit beauftragten Außenstelle des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung bei dem Deutschen Ausland-Institut, Stuttgart. Diese Regelung bietet Gewähr dafür, daß das gesamte aufgezeichnete Volksmusikgut erfaßt wird und jeder Stelle, die an seiner Auswertung, an seinem Einsatz in der praktischen Volkstumsarbeit interessiert ist, vor allem auch der Volksgruppe selbst zur Verfügung gestellt wird. Damit wird eine breite Grundlage geschaffen, auf der sich der weitere Aufbau der Volkstumsarbeit vollziehen kann, wie er in den Jahren nach dem Krieg erfolgen wird. Die enge Zusammenarbeit von politischer Führung, wissenschaftlicher Forschung und praktischer Volkstumsarbeit wird dann auch Gewähr dafür bieten, daß die deutschen Volksinseln nicht nur „verklingende Weisen" beherbergen oder als ein für die volkskundliche Forschung wertvolles „Rückzugsgebiet" angesehen werden, sondern ein „singendes Land" bleiben und, wo dieses nicht mehr der Fall ist, das Singen aus den Kräften des neuen Liedes und der alten Überlieferung erweckt wird. So wird gerade die Pflege des echten und wurzelstarken Volksliedes die Kräfte entwickeln, deren das deutsche Grenzland und die deutsche Volksinsel zur Erfüllung ihrer politischen Aufgabe bedarf.

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

DIE GELTUNG DES DEUTSCHEN MUSIKVERLAGES IM AUSLANDE

Will man einen tieferen Einblick in die Dinge tun, so ist notwendig, nicht nur den augenblicklichen Stand zu betrachten, sondern die Gedanken bis in die Zeiten vor dem Weltkriege zurückschweifen zu lassen. In jenen Tagen kann man getrost von Weltgeltung des deutschen Musikverlages sprechen, weil Ansehen im Auslande nicht nur einige wenige Firmen genossen, sondern der deutsche Musikverlag in seiner Gesamtheit Weltgeltung besaß. Bei Firmen wie Breitkopf & Härtel, Peters und Schott dürfte der Inlands- und Auslandsabsatz sich fast die Waage gehalten haben. Auch bei Verlagen wie Bote & Bock, Cranz, Robert Forberg, Glaser, Hofmeister, Kistner & Siegel, Leuckart, Litolff, Rahter, Ries & Erler, Schlesinger, Simrock, um nur einige zu nennen, ging ein großer Anteil der Produktion ins Ausland. Ein weiteres Zeichen dafür, welches Vertrauen im Ausland dem deutschen Verleger entgegengebracht wurde, ist die Fülle von Namen der besten ausländischen Komponisten aller Nationalitäten, die uns beim Durchblättern deutscher Verlagskataloge begegnen.

Diese Weltgeltung zu gewinnen und zu festigen schuf sich der deutsche Musikverlag in dem Verband der Musikalienverleger eine ausgezeichnete Organisation. Dazu traten in den Nachschlagewerken vorzügliche technische Hilfsmittel, die den ausländischen Sortimenter und das deutsche Export-Sortiment in die Lage versetzten, schnell und genau zu bestellen. Als wichtige Nachschlagewerke, die zum Teil schon über hundert Jahre zurückreichen, seien genannt die Hofmeister-Bibliographien mit ihren Monats-, Jahres- und Fünfjahres-Ausgaben, die ergänzenden Challier-Kataloge, das Handbuch von Pazdirek, die thematischen Verzeichnisse der Werke unserer Klassiker und Romantiker und Spezialkataloge für alle Gattungen der Musik.

So nimmt es denn nicht wunder, daß die russischen Musikverleger, um in den Genuß der Berner Konvention zu kommen, der Rußland damals noch nicht angeschlossen war, sich nicht in der ihnen damals näher stehenden französischen Hauptstadt Paris, sondern in Leipzig und Berlin mit ihren Filialen niederließen. In Leipzig, der Metropole des Buch- und Musikverlages, errichteten die russischen Firmen Bessel & Co., Gutheil, Jürgenson, in Berlin der Russische Musikverlag Niederlassungen. Auch der russische Großindustrielle, der Holzhändler und Mäzen Belaieff, gründete in Leipzig sein als Stiftung aufgezogenes Verlagsunternehmen zur Unterstützung der russischen Musik. Teils wurden auch deutsche Verleger als Subverleger für die ganze Welt bestellt.

Bei einem derart regen Außenhandel lag es nahe, daß deutsche Weltfirmen, wie Breitkopf & Härtel und Schott in Paris, London, Brüssel und New York Niederlassungen eröffneten, um die ausländischen Beziehungen intensiv pflegen zu können und stets auf dem Laufenden zu sein. Hier sei als Sonderfall auch der deutschen Firma Zimmermann gedacht, die sich in Rußland eine Monopolstellung als Lieferant deutscher Instrumente aufgebaut hatte. Sie war die Lieferantin der zaristischen Elite- und Militär-Orchester, denen sie nicht nur deutsche Instrumente, sondern auch deutsche Musikalien lieferte. Sie baute sich in erster Linie einen Schulenverlag auf, der ganz Rußland mit Schulen versorgte und knüpfte Verbindungen mit den größten russischen Komponisten an, die für die deutsche Ausfuhr russischer Musik bedeutend wurden.

Wie in Petersburg und Moskau die Zimmermanns, so hatten sich in anderen Städten des Auslandes deutsche Sortimenter niedergelassen. Zusammen mit den unzähligen deutschen Sortimentsgehilfen, die ihre Geschäfts- und Sprachkenntnisse (und beide sind für den Außenhandel sehr vonnöten) im Auslande zu erweitern suchten, bildeten sie ein Netz von Kaufleuten, die, mit den Erzeugnissen der deutschen Verleger vertraut, die deutsche Produktion ins Ausland leiteten.

Das Ansehen des deutschen Musikverlages beruhte mit auf der Qualität des Stiches deutscher Musikalien. Die Stichaufträge aus dem Ausland gingen so zahlreich ein, daß z. B. die bekannte Röder'sche Stecherei im Ausland Filialen errichten konnte. Es ist nicht zu verkennen, daß ohne

den hohen Stand der Lieferungskapazität und die Preiswürdigkeit der deutschen Druckereien die deutsche Ausfuhr niemals auf ihren hohen Stand gekommen wäre. Die deutschen Druckereien und ihre Qualitätsarbeit waren mit ausschlaggebend für den Entschluß der russischen Verleger, sich in Deutschland niederzulassen.

Um den Import deutscher Musikalien aufzufangen, kam es auch dahin, daß ausländische Firmen, wie z. B. die italienische Firma Ricordi & Co. und die schweizer Firma Gebr. Hug & Co. in Leipzig Niederlassungen eröffneten. Aber wohl ebenso groß war für die ausländischen Firmen der Anreiz, die eigene Produktion mit Hilfe der ausgezeichnet arbeitenden deutschen Vertriebsorganisation absetzen zu können.

Eine der wirksamsten Kräfte für die Verbreitung deutscher Musik im Ausland war der Zustrom ausländischer Musikstudierender. Diese, durch deutsche Lehrer ausgebildet und mit deutscher Musik bekannt gemacht, führten, in die Heimat zurückgekehrt, deutsche Unterrichtswerke ein, die der deutsche Verlag mehrsprachig bot und damit für den Massenvertrieb im Auslande geeignet machte. Angezogen wurden die Schüler durch eine Menge namhafter Pädagogen und durch den Ruhm deutscher, im Auslande konzertierender Künstler. Kompositionsschüler nahmen gern Verbindung mit den berühmten deutschen Häusern auf, da der deutsche Verlag und seine Organisation die größten Chancen boten. Vielfach sind dauernde Verbindungen mit ausländischen Autoren in der Zeit geknüpft worden, als diese Komponisten als Kompositionsschüler in Deutschland lebten. Erinnert sei nur an Grieg, Gade, Sinding.

Das für Musikalien bedeutendste Ausfuhrland war Amerika. Aber auch in allen übrigen Ländern, wie England, Frankreich, Rußland, Spanien, die Balkan-Staaten, Südamerika, Australien hatten deutsche Musikalien gutes Absatzgebiet. Finanziell brachten die größten Erfolge die Lieferungen von Salonmusik, vor allem in den 80er und 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, die Editions-Ausgaben klassischer und romantischer Musik, Unterhaltungsmusik und Operette und Oper. Den unberechtigten Nachdrucken deutscher Musikalien wurde durch die Berner Konvention und in Amerika durch das Copyright-Gesetz Einhalt geboten.

Daß der deutsche Musikverlag sich diese Weltstellung erringen konnte, verdankt er einer durch Generationen hindurch sorgfältig geführten Pflege des Auslandsmarktes. Aber um Musikalien und Bücher zu exportieren, bedarf es anderer Voraussetzungen als für den Export von Kohle, Chemikalien oder von Waren, zu deren Bezug materielles Bedürfnis drängt. Die Erfolge des deutschen Musikverlages beruhen zum größten Teil auf persönlichen Beziehungen zu ausländischen Komponisten und Interpreten. Umworben von namhaften ausländischen Autoren haben sich die deutschen Verleger zur Verfügung gestellt und diese in Deutschland eingeführt. Durch die Aufnahme fremder Werke ergaben sich rege Verbindungen zu den ausländischen Orchestern, Bühnen und Interpreten. In dem jeweiligen Auslande wurden dann diese Werke bezogen und aufgeführt. Darüber hinaus aber gelang es, auch deutsche Werke im Auslande anzubringen.

Mit dem Ausbruch des Weltkrieges änderte sich das Bild. Während des Krieges bereits gelang es der italienischen Firma Ricordi, Südamerika für sich zu erobern. In anderen Staaten erhielten die eigenen Editionen staatliche Förderung. Amerika baute seine Verlage aus und machte sich unabhängig. Auf allen Gebieten begann es zu produzieren z. T. unter Nachahmung deutscher Vorbilder. Harten Kampfes bedurfte es, daß unsere vorbildlichen Editionen in ihren alten Absatzgebieten wenigstens teilweise wieder Fuß fassen konnten. In Bezug auf Klassiker-Ausgaben hat sich wohl Peters durch seine in Hinsicht auf Redaktion, Stich, Druck, Papier und Preiswürdigkeit hervorragenden Ausgaben am ehesten wieder durchgesetzt. Schott und die Universal-Edition drangen besonders durch die Pflege zeitgenössischen Schaffens ins Ausland ein, Breitkopf behauptete seinen Platz durch seine Orchester-Bibliothek klassischer Werke und durch seine Denkmäler-Ausgaben. Schott und Breitkopf gelang es auch, ihre ausländischen Niederlassungen wieder aufzubauen. Den deutschen Notenstechereien aber war das Wasser abgegraben.

Zu den wirtschaftlichen Schwierigkeiten trat gleich nach dem Kriege der Stilumbruch in der Musik. Die Salonmusik, das vorzügliche Ausfuhrobjekt, existierte nicht mehr, die Hausmusik, die gleich jener in erster Linie ein Papiergeschäft

(Notenverkauf) war und vorher eine Pflegestätte in Deutschland hatte, lebte kaum noch. Die Folge war, daß es für deutsche Komponisten so gut wie zwecklos wurde, noch Hausmusik zu schreiben. Im Auslande hat übrigens die Hausmusik bei weitem nicht dieses traurige Schicksal gehabt. Aber da in Deutschland auf hausmusikalischem Gebiete nichts Besonderes mehr geschrieben wurde, konnte auch nicht exportiert werden.

Hier hat in den letzten Jahren ein Wandel eingesetzt. Das häusliche Musizieren wurde von der Reichsmusikkammer erheblich gefördert, die zu seiner Propagierung sogar einen besonderen „Tag der Hausmusik" einrichtete. In diesem Zusammenhang sei die Wiederaufnahme der Flöten- — vor allem der Blockflöten- — Musik erwähnt, die Exportartikel geworden ist. Es geht wieder bergauf!

Schwer zu ringen hat die deutsche, zeitgenössische Musik, sowohl auf dem Gebiete der sogenannten „ernsten", als auch auf dem der „Unterhaltungsmusik". In beiden Sparten stehen wir in einem Kampfe, der sich aus der politischen Einstellung gegen alles, was von Deutschland kommt, in den letzten Jahren besonders verschärft hat. Die deutsche Unterhaltungsmusik, die mit den Werken der Strauß', Lanner, Zeller, Ziehrer, Lehár, Suppé, Bela Keler, Lincke, Bohm, Hildach, Eilenberg, Spindler u. a. die ganze Welt versorgt hat, wird seit Beendigung des Weltkrieges hart bedrängt von einer Modeerscheinung, die die ganze Welt überschwemmte, — dem Jazz. Amerika vor allem und England exportieren Jazz-Musik (der amerikanische Film wurde Bahnbrecher des Jazz. „Sonny boy"!), und die amerikanischen und englischen Verlage haben eine gewaltige Ausfuhr dieser Ware zu verzeichnen. Auch die Tantième-Einnahmen aus dem Schallplatten-Verkauf der Jazz-Musik bringen diesen Ländern bedeutende Summen ein.

Der Jazz bot nicht nur rhythmisch, sondern auch in der Instrumentation Neues. Erst nach und nach haben einzelne Instrumente der Jazz-Instrumentation, wie das Saxophon, sich bei uns durchsetzen können. Da aber kamen unsere Schulen dieser Instrumente für das Ausland größtenteils zu spät und konnten den amerikanischen Werken nur schwer den Rang ablaufen. Wichtig für die deutsche Wirtschaft sind auch die Einnahmen aus Filmmusiken. Auch hier machten zunächst die Amerikaner das Rennen. Mit der Zeit aber ist es den deutschen Filmmusikern doch gelungen, sich durchzusetzen.

Der Kampf der zeitgenössischen deutschen „ernsten" Musik um Auslandsgeltung ist nicht minder heftig, wohingegen die deutschen klassischen und romantischen Meister nach wie vor ihre überragende Stellung behaupten können. Die Verlage Schott, Universal-Edition, Leuckart, Bote & Bock, Breitkopf & Härtel, Ries & Erler, Eulenburg, Kistner & Siegel u. a. haben als Vertreter der zeitgenössischen ernsten Richtung in erster Linie den Streit auszufechten.

Ein gewisses Monopol hat Deutschland auf dem Gebiete der Taschenpartitur-Ausgaben. Am weitesten ausgebaut und für den Export am wichtigsten ist zur Zeit die Eulenburg-Ausgabe. Aber auch die sehr schöne Edition des Wiener Philharmonischen Verlages hat sich im Auslande heimisch machen können.

Ein neues Gebiet bebaut der deutsche Verlag mit seinen Jugendmusik-Ausgaben. Der Bärenreiter-Verlag und Kallmeyer stehen an der Spitze. Vor allem konnte der Bärenreiter-Verlag mit seinen gut redigierten und hübsch ausgestatteten Publikationen ins Ausland dringen. Interessant ist zu beobachten, wie bald das Ausland das deutsche Vorbild nachzuahmen versuchte. Am frühesten ist das in der Schweiz zu verfolgen (Hug).

Zu erwähnen bleiben noch die vielen Neuveröffentlichungen alter Musik, die ein gewisses Interesse im Ausland gefunden haben. Fast alle größeren Verlage haben sich mit solchen Ausgaben befaßt. Am weitesten ausgebaut sind die Sammlung „Organum", von Max Seiffert im Verlage von Kistner & Siegel, Leipzig, herausgegeben, und Nagels Musikarchiv, die Publikation des Hannoverschen Hauses. Da aber im Ausland selbst derartige Sammlungen reichlich erscheinen, ist die Bedeutung für den Export relativ gering.

Zu einem bedeutenden Ausfuhrartikel deutscher Musikverlage entwickelte sich in den letzten Jahren die Literatur für Balginstrumente: Akkordeon, Bandonion und Harmonika. Hier war es die deutsche Instrumenten-Industrie, vor allen die Hohner A. G. in Trossingen, die die Wege ebnete. Die nach hunderttausenden exportierten Instrumente zogen Schulen- und Spielliteratur hinterher.

Die stärksten Bindungen nach dem Weltkriege hat der deutsche Musikverlag wohl mit den nordischen Staaten Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, sowie mit Holland und der Schweiz. Die bedeutendsten Komponisten dieser Länder sind in deutschen Verlagen vertreten (Sibelius, Kilpinen, Monrad Johannsen, Larssen, Atterberg, Sutermeister, Andreae, Burkhard, Badings usw.). Die Edition Dania, ein Verlag dänischer Komponisten, wird durch Kistner & Siegel, schwedische Verlage werden durch Breitkopf & Härtel vertreten. In der letzten Zeit macht sich eine Belebung der Geschäfte mit den Balkanstaaten, vor allem mit Rumänien, bemerkbar.

Die Achtung, die das Ausland unseren Musikverlagen zollt, spricht sich auch darin aus, daß das Büro des BICO (Bureau International d'Information et de coopération des éditeurs de musique) nach Leipzig gelegt und deutschen Verlegern die Leitung übertragen wurde.

Wenn es deutschen Verlagen gelang, trotz dem Aufhören der vor dem Weltkriege allgemein herrschenden freihändlerischen Welthandels-Tendenzen, den Wirtschaftskrisen und später den Devisen- und Zahlungsschwierigkeiten und dem steigenden Risiko bei Verlagsabschlüssen, ihre Unternehmungen durchzuhalten, so spricht das für den Wagemut ihrer Leiter. Nur eine sehr verantwortungsbewußte Produktionspolitik kann die Verlage gesund erhalten. Niemals darf man aus dem Auge verlieren, daß Verlage wirtschaftliche Unternehmungen sind, die nur, wenn sie auch wirtschaftlich gesund sind, kulturelle Aufgaben erfüllen können. Nach einer siegreichen Beendigung des Krieges wird es eine der wichtigsten Aufgaben der deutschen Musikverlage sein, die früheren Auslandspositionen nicht nur zurückzugewinnen, sondern sie nach allen Richtungen planmäßig auszubauen. Voraussetzung dafür ist die Möglichkeit, persönliche Beziehungen zu ausländischen Komponisten und Interpreten anknüpfen, den Strom ausländischer Musikstudierender wieder an unsere Konservatorien leiten und unsere Sortimenter wieder im Ausland seßhaft machen zu können. Dann wird durch gegenseitiges Geben und Nehmen wieder eine Befruchtung eintreten, wie sie die deutsche Musikgeschichte in ihren besten Zeiten aufweist.

Walter Lott

Musikalische Rundschau

MUSIK DER GOTIK UND RENAISSANCE IM KONZERTLEBEN DER GEGENWART

Betrachtungen zu Auslandsreisen des Fiedel-Trios, München

Von den vielen Gründen, die eine Wiederdarstellung der Musik der Gotik und der Renaissance vorbereitet und angeregt haben, nennen wir an erster Stelle die Tatsache, daß die Musikwissenschaft und Forschung, besonders in den letzten Jahrzehnten, eine Fülle von Material erschloß und stets mit Nachdruck auf den kulturellen Wert des Vorhandenen, nicht nur im historischen Sinne, hingewiesen hat. Es konnte nur eine Frage der Zeit sein, daß sich praktische Musiker fanden, die sich den Anregungen aufschließend die Pflege der frühen Werke und schließlich deren Aufführung sich zur Aufgabe machten. Für unsere Vereinigung, die im Jahre 1933 in München ihre Arbeit begann, bedeutete dies keineswegs eine Abkehr von anderer Musik, etwa in dem Sinne, daß wir der „neuen" Materie um jeden Preis den Vorzug gegeben hätten. Im Gegenteil, damals ging jeder von uns, wie heute noch, seine eigenen beruflichen Wege; lediglich die Gruppe als solche war aus sachlichen Erwägungen streng darauf bedacht, dieses Gebiet mit bewußter Ausschließlichkeit zu pflegen. Zeitlich umfaßte es die Musik vom 12. bis 16. Jahrhundert, also bis zum Beginn der Generalbaßzeit, besser gesagt, bis zum Erscheinen der Violen und Gamben. Die Fiedeln, selbstverständlich Rekonstruktionen, die von der Gründerin des Trios, Beatrice Dohme, nach Bildern und schriftlichen Quellen entworfen und einer Werkstatt (M. Siebenhüner, Planegg b. München), in Auftrag gegeben wurden, bildeten die Ausgangsinstrumente. Sie wurden den klanglichen Erfordernissen der frühen Musik weitgehend gerecht und waren außerdem für die Mischbesetzungen mit Flöte, Portativ usw., hervorragend geeignet. Entscheidend für den Gebrauch der Streichinstrumente war natürlich der Umstand, daß die Mitglieder der Vereinigung von Hause aus Geiger, beziehungsweise Cellisten, waren. Der

reichen vokalen Literatur entsprechend war von Anfang an die Mitarbeit eines Sängers vorgesehen und nach Möglichkeit oder Bedarf wurde, wie schon angedeutet, das Ensemble durch andere Instrumentalisten ergänzt.

Die ersten Jahre unserer Tätigkeit fielen gerade in eine Krise innerhalb des deutschen Musiklebens. Die Überbetonung alter Musik drohte gefahrbringend zu werden und rief eine Reaktion hervor, die natürlich und nützlich war, soweit sie nicht wiederum alles, was vor Bach und Händel geschah, als Larvenstadium betrachtete und deshalb die Beschäftigung hiermit als wertlos empfand.

Dieser Sturm hat den Einsatz unserer Arbeit erschwert und hatte uns auch schließlich hinweggefegt, wenn wir nicht inzwischen die Erkenntnis in uns gestärkt hätten, daß es sich unter allen Umständen lohnt, den alten Meistern zunftmäßig, das heißt mit den Grundsätzen des geschulten Praktikers, näherzutreten. Da es aber auch notwendig war, die Ergebnisse dieser Tätigkeit von Zeit zu Zeit dem Urteil der Öffentlichkeit anheim zu stellen, haben wir den baldigen Ruf, über die Grenzen hinaus, begrüßt. Dort konnten wir diese Musik, unbelastet von Für und Wider im Voraus, der ihr eigenen Lebenskraft überlassen.

Für die ersten Auslandsverpflichtungen war es sicher ausschlaggebend, daß wir eine „Neuheit“ des Konzertlebens darstellten. Die folgenden Jahre 1936/40 ergaben jedoch ein anderes Bild. Aus den ständig sich wiederholenden Aufträgen nach verschiedenen Ländern, deren Kulturzentren sowohl, als auch ihren Provinzen, war zu schließen, daß diese Musik zum mindesten verstanden wurde. Allein im Zeitraume von vier Jahren spielten wir je dreimal in Italien, Frankreich und Süd-Osteuropa. Diese Tatsache wurde in Deutschland viel beachtet und führte immer wieder zu der Frage, welche Gründe für die günstige Aufnahme eines solchen, doch weit abgelegenen musikalischen Gebietes ausschlaggebend gewesen seien.

Einen wesentlichen, das Verständnis beeinflussenden Faktor stellt die Programmgestaltung dar. Sie umfaßt in unserem Falle, chronologisch aufgezählt, die frühgotischen Werke der Notre-Dame-Schule, die Minnesänger, Troubadours und Trouvers, die Italiener der Frührenaissance, die französisch-burgundischen Meister, die Niederländer, die deutschen Meister der Spätgotik und der Renaissance, die deutschen Liederbücher um 1500 und schließlich den Bereich der Spielmannsmusik, des Tanzes und damit der Volksmusik überhaupt.

Mit dieser bunten Folge ist allein schon gesagt, daß sich ein Programm so formen läßt, daß es, wenigstens zum Teil, verständlich wird. Aber gerade bei der Vielfalt des Materials bedeutet dies eine Arbeit, die lange Vorbereitungen und ständige Überprüfungen erfordert. So ist zu berücksichtigen, daß meist die stärksten Werke einer dem Hörer entgegenkommenden Umrahmung verwandter, aber leichterer Stücke bedürfen. Wir nennen dies den Vorgang des „Einhörens“. Es ist zum Beispiel notwendig, die Musik Francesco Landinos oder die feingliedrigen mehrstimmigen Sätze der Spätgotiker, wie Okeghem, vorzubereiten. Bei anderen Meistern, wie Dufay oder Heinrich Isaak, ist diese Vorsorge unnötig, sie werden von Anfang an verstanden; nicht zu reden von den deutschen Liederbüchern, deren schlichte Sätze aus dem „Egenolff“ oder dem „Glogauer“ auf fremde Menschen, die kaum ein deutsches Wort kannten, eine uns manchmal ergreifende Wirkung ausübten. Daß neben den ernsten Werken die vielen Scherzlieder und Tanzweisen eine Auflockerung ermöglichen, braucht nicht eigens hervorgehoben zu werden.

Zu dieser Vielgestaltigkeit des mittelalterlichen Musizierens tritt zweifelsohne als anziehende, das Interesse erregende Eigenschaft die Herkunft der Werke und ihrer Schöpfer. Obgleich wir es stets vermieden haben, Programme auf ein bestimmtes Land einzurichten, da uns eine Werbung in diesem Sinne ferne lag, war es doch selbstverständlich, in Frankreich beispielsweise, Machaut, Binchois, Dufay zu bringen oder in Italien zum mindesten einen Florentiner Meister zu spielen. Der fremde Hörer fühlt sich zunächst angesprochen, was sich aber zumeist in einer fühlbar kritischen Erwartung, nicht etwa in Sympathie von vornherein, auswirkte. Diese Spannung blieb sich immer gleich, ob wir im Palazzo Pitti, bei Pleyel, oder etwa in der Haagschen Diligentia spielten. War das Eis jedoch gebrochen — nebenbei erwähnt, in Prag (1937) hielt es einmal bis zum Ende — so entstand zumeist eine Atmosphäre der Herzlichkeit, die oft in bitterem Gegensatze zu den sonstigen

Gefühlen des Unverstandes und des Hasses unserem Lande gegenüber blieben.

Die historischen Gegebenheiten und ihre Wirkung auf den jeweiligen Hörerkreis lassen sich durch einen weiteren Umstand ergänzen, der uns auf der ersten Balkanreise, 1936, vor die seltsamsten Überraschungen gestellt hat: Die von uns gespielten Sätze der Notre-Dame-Zeit, ferner die geistlichen Werke Dufays und anderer, wurden in Griechenland und Bulgarien nicht nur verstanden, sondern als vertraut empfunden. Der Grund hierfür ist darin zu suchen, daß die orthodoxen Kirchen eine Entwicklung, wie die der christlichen Musik des Abendlandes, nicht durchgemacht, oder bewußt abgelehnt haben. Somit stehen sie auf derselben Stufe, die die frühmittelalterliche Kirche allgemein inne hatte. Da den religiösen Kompositionen von der Romanik und der Gotik bis in die Neuzeit hinein der liturgische Charakter zugrunde liegt, läßt sich die Verwandtschaft dieser Epochen mit den in den östlichen Glaubensgemeinschaften heute noch gebräuchlichen Formen des sakralen Musizierens erklären.

Gerade die Berührung mit den grundmusikalischen Slaven hat uns jedoch auch zu Folgerungen veranlaßt, die die frühe Musik ihres „Altertümelns" berauben und ihr ein Anrecht auf einen, wenn auch bescheidenen Platz im Leben unserer Zeit zu sichern vermögen: Wir meinen, daß sie niemals im Sinne des L'art pour l'art, um ein heute gebräuchliches Wort zu nennen, sich selbst diente, sondern stets einer ganz bestimmten Äußerung des menschlichen Lebens, wie dem Glauben, der Minne, dem Frohsinn, dem Tanze, kurz allen Regungen des Daseins. Stets war sie Mittel des jeweiligen Zweckes und war es ohne das Merkmal einer ranglichen Abstufung, also ohne Unterschied. Während eine spätere Zeit eine Kunstrichtung bis ins Göttliche erhob, überließ sie die andere, das Lied, den Tanz, den verderblichsten Einflüssen und Strömungen. So gibt es eine große Reihe von Meistern der deutschen Vergangenheit, deren Schaffen nur aus den nahen Beziehungen zu ihrem Volkstume und damit einer unerschöpflichen Quelle zu verstehen ist. Solche Musik, wir denken an Matthias Greiter, an Arnold von Bruck, Heinrich Isaak und viele andere, mußte bei den Völkern auf guten Boden fallen, denen die Pflege alter Weisen und alten Brauchtums heute noch Gesetz ist, vorausgenommen, daß die Darstellung der Werke nicht der notwendigen Lebendigkeit entbehrt. Mit den Worten des „Slovo" aus Sofia: „Die altdeutschen Lieder werden uns unvergeßlich bleiben" fassen wir viele Stimmen dieser Art zusammen, die die Richtigkeit unserer Betrachtungen bestätigten. (Zur Vervollständigung sei hier angefügt, daß in den Balkanländern, der Jahrhunderte währenden Fremdherrschaft des Islams zum Trotze, ein starkes Brauchtum gewahrt wurde. Im Stillen, doch mit Intensität gepflegt, hat sich dadurch vieles erhalten, was in einer anderen geschichtlichen Entwicklung vielleicht verloren gegangen wäre.)

Bevor wir mit einem Bericht über unsere Erfahrungen in einzelnen Ländern abschließen, möchten wir uns noch mit einem Einwand befassen, dem wir eine gewisse Berechtigung nicht absprechen können: Wenn diese Musik schon eine gute Aufnahme fand, ist es dann nicht möglich, daß durch das Fehlen jeglicher akustischen Tradition von ihr ein falsches Bild gegeben wurde und damit der Erfolg nicht ihr, sondern der Darbietung zuzuschreiben wäre? — Hierzu können wir nur sagen, daß uns die einzelnen Werke durch die Wissenschaft erschlossen und überliefert wurden. Wir besitzen die Partituren, das heißt, daß eine Festlegung des Gedankengutes oder der Konzeption vorhanden ist. Unseres Erachtens hängt dann die Wiederdarstellung von den Fähigkeiten, dem Verantwortungsgefühl und, in diesem Falle besonders, auch von der Ausdauer der Nachschaffenden ab. Aus der Tatsache, daß man nicht mehr weiß, wie diese Musik geklungen hat, also wie sie sinnlich wahrgenommen wurde, die Vergeblichkeit solcher Bemühungen zu schließen, halten wir für abwegig. Dies würde das gleiche Unrecht bedeuten, wenn man auf Homer und die antike Geisteswelt verzichten wollte, weil man sich heute nicht mehr über die Aussprache des damaligen Griechischen im klaren ist.

Unsere Einzelerfahrungen beginnen wir mit den Erinnerungen an Griechenland, Bulgarien und Jugoslawien. Abgesehen von den schon erwähnten Gesichtspunkten waren diese Fahrten dadurch gekennzeichnet, daß nach den Konzerten Aussprachen und Diskussionen entstanden, die eine lebhafte Anteilnahme an allen Fragen

des Musizierens bekundeten. Die Erzählungen und Berichte über die eigene Volksmusik, Hirten- und Heldenlieder nahmen oft kein Ende; Lieder und Instrumente (Kaval, Gußla), wurden vorgeführt. Wir hatten viel Freude daran und wissen, daß die Menschen dort unten, wenn sie sich einmal aufgeschlossen haben, imstande sind, unvergeßliche Stunden zu schenken.

Athen, Belgrad, Sofia und, nicht zu vergessen, das urmusikalische Agram sind uns vertraute, freundlich gesinnte Wirkungsstätten geworden. Es würde zu weit führen, von all diesen Erlebnissen zu erzählen; wir glauben, daß es jetzt, nachdem sich die Tore, frei von den Einflüssen des Westens, zu öffnen beginnen, eine große und dankbare Aufgabe ist, das Vertrauen dieser Menschen in die deutsche Kultur zu festigen und zu stärken.

Holland, dessen Presse sich ausführlichst unseren Darbietungen widmete, sowie Ungarn, haben wir bis jetzt zu kurz besucht, um über besondere interessierende Eindrücke berichten zu können; das Konzertleben dort dürfte sich kaum von den bei uns gebräuchlichen Formen unterscheiden.

Mehrere Anhaltspunkte interessanter Art bietet für uns Frankreich, das wir in den Jahren 1934-38 und 1939 bereisten. Da dort die Musik zur Zeit der Gotik in hoher Blüte stand, war für unsere Arbeit von Anfang an ein günstiges Feld gegeben. Wir spielten, wie bereits erwähnt, Machaut, Dufay, ferner Grenon und brachten unter anderem auch den königlichen Troubadour Thibaut de la Champagne, sowie deutsche Meister von den Minnesängern bis zur Renaissance zu Gehör. Die Aufnahme dieser Musik hatte etwas Selbstverständliches. Wir glauben den Grund darin suchen zu können, daß vieles aus der frühen französischen Zeit den Charakter des „Chanson" trägt, das in der Gotik in raffiniertester Form in Erscheinung trat und heute noch in Frankreich, wenn auch in verwässertem Zustande, lebendig ist. Aber auch den deutschen Werken gegenüber zeigte man sich aufgeschlossen. Das Kreuzfahrerlied Walther v. d. Vogelweides, sowie das Lied „Zu Andernach am Rheine" fanden stürmische Zustimmung und mußten wiederholt werden. Sicher wird dort viel Beifall aus Höflichkeit gespendet, aber es wäre unrecht und undankbar zugleich, die Anerkennungen, die uns im Pleyel und ein Jahr später (1939) in einem anderen Saale vor neunhundert Menschen zuteil wurden, zu verschweigen.

Italien bietet ebenfalls für unsere Materie einen besonders geeigneten Rahmen. Auch vom historischen Gesichtspunkt aus, denn eine große Zahl unserer Meister des Nordens kam, angezogen durch den Glanz der Renaissance-Höfe, nach dem Süden, um dort auch längere Zeit schöpferisch zu wirken. Es war eine Zeit stärkster, wechselseitiger Berührungen. Den Italiener von heute beeindruckt das nicht. Es bleibt ihm im Grunde gleich, ob Musik neu oder alt ist. Er verlangt nur, daß sie ihm unter allen Umständen Freude bereitet. Darin sieht er ihre Daseinsberechtigung, und man hat oft das Empfinden, daß es unabsehbar wäre, was eine Enttäuschung seinerseits zur Folge haben könnte.

Was Amerika, das heißt, die Vereinigten Staaten betrifft, so ist unverkennbar, daß den Kulturerscheinungen der alten Welt großes Interesse entgegengebracht wird, gleichgültig, ob es sich um eine Ausstellung impressionistischer Malerei, archäologische Sammlungen, um Konzerte neuer oder alter Musik handelt. Der Wissensdrang ist groß und äußert sich dadurch, daß man sich für die zu erwartenden Darbietungen zumeist vorbereitet zeigt. Die Veranstaltungen in New York, Baltimore, Philadelphia oder vor den Studenten der Harvard-Universität sind uns durchweg in angenehmer Erinnerung. Ob sich solche Eindrücke jedoch verallgemeinern lassen, können wir nicht feststellen; dazu war unser Aufenthalt zeitlich wie örtlich zu beschränkt. Jedenfalls haben wir keine Veranlassung Gegenteiliges zu behaupten, und wir bedauerten es aufrichtig, daß eine zweite Reise, die für 1939 bereits festgelegt war, der Ungunst der politischen Verhältnisse zum Opfer fallen mußte. (Die Strömungen gegen Deutschland waren während unseres Aufenthaltes in Amerika, im Frühjahr 1938, bereits sehr spürbar. Während sie aber unsere künstlerische Tätigkeit in keiner Weise berührten, standen wir, außerhalb derselben, oft den schwierigsten Aufgaben gegenüber.)

*

Zum Schluß unserer Betrachtungen kehren wir nochmals, nachdem wir uns bereits für eine weise Beschränkung des „Alten" ausgesprochen

haben, zu der eingangs erwähnten Krisis zurück, die ein eifriger Mahner in folgende Worte kleidete: „Was soll der Ballast! Haben wir nicht schon genug alten Plunder, den wir über Bord werfen sollten, um uns einer neuen Zeit mit ganzen Kräften widmen zu können?" — Wenn das sein soll, meinen wir, so kann man auch eines Tages von uns verlangen, auf Holbein, Dürer, Cranach, Naumburg oder Bamberg zu verzichten. Man wird uns entgegnen, daß über den Wert der genannten Dinge keine Zweifel bestünden. Dies hieße aber, unseres Erachtens, vergessen, daß uns über diese Kostbarkeiten sehr spät, zum Teil erst in der Gegenwart, die Augen geöffnet wurden. Was aber den Musikanten betrifft, der sich auf seine Weise um solches bemüht, so sei versichert, daß er die alte Musik nicht für eine Truhe hält, in die man nur wahllos zu greifen braucht, um einen Edelstein nach dem anderen, herauszuholen; diese sind, was sich auch bei dieser Tätigkeit feststellen läßt, selten, wie zu allen Zeiten. Daß sich überhaupt in Deutschland da und dort einige fanden, die sich um dieses Suchen mühten, entsprach nicht einer plötzlichen Willkür, sondern ist eine Aufgabe, die ihnen eines Tages in ihrer ganzen Schwere zufiel. Mit den ersten Ergebnissen erwuchs zugleich die Pflicht des Beweises und wir haben es, in unserem Falle, als willkommenen Prüfstein betrachtet, unser Beginnen dem Urteil weitester Kreise anheimstellen zu können. Franz Siedersbeck

DEUTSCHE MUSIKPFLEGE IN ITALIEN

Wenn man die monatlichen Berichte der einzelnen Ortsgruppen der NSDAP. im Italienbeobachter, dem parteiamtlichen Organ der Landesgruppe Italien der AO. einmal aufmerksam verfolgt, wird man feststellen, daß die Musikpflege einen verhältnismäßig kleinen Raum einnimmt. Das hängt einmal mit der Struktur der deutschen Kolonien zusammen, die, oft in kleinen und kleinsten Gruppen über das ganze Land verstreut, schon äußerst glücklich zusammengesetzt sein müssen, um aus Eigenem ein auch an die Öffentlichkeit drängendes Musikleben entfalten zu können. Aber selbst große Ortsgruppen, die nicht gerade wie Mailand über eine genügende Zahl wirklich ansässiger Deutscher verfügen, bringen es meist nicht zu einer Chor- oder Instrumentalvereinigung. Die Mailänder Musikfreunde haben sich zwar zu einer Männergesangskameradschaft und einer Frauengesangsgruppe zusammengeschlossen, in Rom aber ist zum Beispiel an eine stetige Musikpflege nicht zu denken, da die ständig wechselnden Mitglieder der Botschaften und wissenschaftlichen Institute keine eigentliche Tradition aufkommen lassen. Die tätige Pflege der Musik beschränkt sich deshalb auf die Arbeit von HJ. und Schule, auf die Singgruppen der Partei oder einer ihrer Gliederungen und auf den gelegentlichen Zusammenschluß von Musikliebhabern zu häuslichem Musizieren und zum festlichen Rahmen für die Feierstunden der Partei und der Kolonie.

Daneben aber sorgt ein ununterbrochener Strom von reichsdeutschen Künstlern dafür, daß die Deutschen Italiens auch an den Werken unserer großen Meister teilhaben. Es ist das besondere Verdienst der örtlichen reichsdeutschen Vereinigungen, durch die Verpflichtung der jeweils in einer Stadt gastierenden Künstler zu einem Konzert vor der deutschen Kolonie jedem Volksgenossen diese Schätze zugänglich zu machen. Wie sehr auch die deutschen Volksgenossen diese Tätigkeit des Kulturreferates zu schätzen wissen, zeigt ein begeisterter Bericht des Stützpunktes Padua über ein Konzert des Kölner Kammerorchesters.

So einen sich in glücklichem Zusammenklang die „große Welt" des Konzertlebens und die stille Wirksamkeit der Pflege deutschen Liedgutes.

Abschließend sei noch auf die Tätigkeit der deutschen Institute in Rom verwiesen, die durch Kammermusikveranstaltungen ihre kulturverbindende Tätigkeit auch auf das Gebiet der Musik ausdehnen. Erwähnt seien besonders der Deutsche Akademische Austauschdienst und die kulturwissenschaftliche Abteilung des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunst- und Kulturwissenschaft. Darüber hinaus hat das letztgenannte Institut durch die Schaffung einer Assistentenstelle für Musikwissenschaft auch dieses Fach in seinen Aufgabenkreis einbezogen und dient nicht nur durch eigene Forschungen der Erhellung der deutsch-italienischen Musikbeziehungen, sondern ermöglicht es auch seinen Benutzern, durch den Ausbau einer musikwissenschaftlichen Abteilung seiner Bibliothek, sich über alle einschlägigen Fragen zu unterrichten. Josef Loschelder, Rom

DEUTSCHE MUSIKPFLEGE IN RUMÄNIEN

In allen Gegenden Rumäniens, in denen Deutsche in größerer Zahl beieinander wohnen, finden wir ein geregeltes deutsches Musikleben. Es sind dies in erster Linie die größeren Städte Siebenbürgens, sowie die rumänische Hauptstadt Bukarest. In allen Fällen konzentriert sich das Musikleben in den großen Oratorienchören und weltlichen Chorvereinigungen, die zumeist Untergliederungen für Kammermusik haben und schließlich Solisten aus den eigenen Reihen die Möglichkeit reicher Betätigung bieten. Die geistliche Musik wird reger gepflegt als im Reich. Abendmusiken, Orgelkonzerte, Motetten sind überall eingeführt und erfreuen sich großen Zuspruches. Die weltlichen Vereine, die früher Opern und Operetten aufführten, haben sich wieder dem Oratorium zugewandt. Anlaß für diese Entwicklung ist das „Deutsche Landestheater", das durch seine Operetten- und Opernaufführungen die Vereine von diesen Darbietungen abgedrängt hat. Die in Hermannstadt und Kronstadt bestehenden „Bachchöre" (unter der Leitung von Prof. Franz Xaver Dreßler und Prof. Victor Bickerich) wirken durch ihre regelmäßigen Aufführungen Bach'scher Werke kulturpolitisch beispielgebend. Das beweist nicht nur die verhältnismäßig große Zahl rumänischer Besucher dieser Veranstaltungen, sondern auch die Anregungen, die durch sie auf rumänische Chöre ausgegangen sind, die sich nun ihrerseits bemühen, durch gute Übersetzungen sich diese Werke nutzbar zu machen. — All diese Züge weist auch das deutsche Musikleben der Hauptstadt auf. Wir erwähnen als Besonderheit die Arbeit der „Heinrich-Schütz-Kantorei", eines jugendlichen Chores, der sich aus 80 Jungens und Mädels der deutschen höheren Schule zusammensetzt und unter der Leitung von Prof. Johannes Stadelmann wiederholt auch vor der rumänischen Öffentlichkeit musiziert hat. Neben mehreren Kantatenabenden brachte dieser Chor in diesem Jahre das Weihnachtsoratorium von Bach zur Aufführung.

Zum Schluß wollen wir der zahlreichen deutschen Solisten gedenken, die in jedem Jahre aus dem Reich nach Rumänien kommen, um von der großen deutschen Kunst Zeugnis abzulegen. Sie waren oftmals auch Gäste der deutschen Musikvereinigungen und verhalfen zu glanzvollen Aufführungen. Wir aber verspürten dabei besonders die Verbundenheit mit dem deutschen Mutterlande.

J. St.

DER DEUTSCHE EINFLUSS AUF DAS MUSIKLEBEN IN DEN SÜDAMERIKANISCHEN LÄNDERN

Trotz des Krieges konnte in Argentinien die „Deutsche Musikwoche" auch im Jahre 1940 erfolgreich zu Ende geführt werden. In jedem Jahre veranstalten die deutschen Musikvereine Argentiniens im September eine solche Musikwoche, deren hauptsächlichster Zweck es ist, für die Musikausübung im deutschen Sinne im allgemeinen und für die deutsche Musik im besonderen zu werben. Es ist wesentlich zu wissen, daß bei den einzelnen Veranstaltungen dieser Deutschen Musikwoche gewöhnlich die Spitzen der Behörden, zuweilen sogar der argentinische Staatspräsident als Gäste anwesend sind.

Die Deutschen haben in allen südamerikanischen Ländern schon lange vor der Jahrhundertwende eigene Musik- und Gesangvereine begründet. In diesen Musikvereinen wurde vor allen Dingen die kulturelle Verbindung mit dem Musikleben in der Heimat aufrechterhalten, auch wurde der in Südamerika geborenen, deutschstämmigen Jugend hier die Möglichkeit geboten, deutsche Musik und deutschen Gesang von ihren Landsleuten unmittelbar zu übernehmen. Auf diese Weise ist die Musikausübung durch Deutsche in den meisten südamerikanischen Ländern auch gründlich deutsch geblieben, während man ja oft beobachten kann, daß schon in der zweiten Generation, die die Heimat nicht mehr gesehen hat, in die Musikwiedergabe eine fremde Note hineingerät. Das geschieht meistens dort, wo die Musiklehre an Deutsche im Ausland durch ausländische Lehrer erteilt wird.

Es war ein Vorteil für die deutsche Musikverbreitung in den südamerikanischen Ländern, daß die Arbeit in den deutschen Musik- und Gesangvereinen nicht etwa abgeschlossen in Gruppen durchgeführt wurde, sondern daß die Deutschen sich in Südamerika sehr schnell an die Öffentlichkeit wandten. Schon im Jahre 1892 wurde im alten Odeon-Theater in Buenos Aires ein

Deutsches Musikfest veranstaltet, das im ganzen mehr als 11 000 argentinische und andere fremde Zuhörer fand. Dieses Musikfest sah zum ersten Male auch deutsche Solisten aus dem Reich als Ausübende, es kam bereits damals zu einer großen Reihe von festen Verpflichtungen der deutschen Musiker für Tourneen durch das ganze südamerikanische Gebiet.

Darüber hinaus waren aber die ansässigen Deutschen oft die Lehrer der südamerikanischen Einwohner und der Zuwanderer. Deutsche Musiklehrer wurden an die südamerikanischen Schulen schon um 1900 in großer Zahl verpflichtet, in Rio de Janeiro wurden an Deutschen in diesem Beruf bei der Gewerbezählung im Jahre 1934 nicht weniger als 77 Personen nachgewiesen. Die privaten Schulen und Lehranstalten zogen auch deutsche Musiker aus dem Reich unter sehr vorteilhaften Bedingungen herüber, das Wesen der südamerikanischen Konservatorien wurde vor etwa 35 Jahren durch deutsche Aufbauarbeit durchweg erneuert. An die wenigen, aber meist guten Musikhochschulen mit amtlichem Charakter wurden für Musikwissenschaften in erster Linie Deutsche engagiert, die dort heute noch zum großen Teile, unterbrochen durch die Zeit des Weltkrieges 1914—18, tätig sind und einen großen Zulauf an südamerikanischen Musikstudenten haben.

Inzwischen traten auch deutsche Volksmusikvereine hervor, die sich mit anderen deutschen Volksmusikgruppen zu imposanten Gemeinschaftsveranstaltungen zusammenfanden. Deutscher Volkstanz wurde für die leicht begeisterungsfähigen südamerikanischen Bürger zu einer wahren Freudenschau, die Teilnehmermassen waren bei diesen Veranstaltungen oft unübersehbar. Es hieß einmal in einem Musikfachblatt vor einigen Jahren, daß „Fußball und deutsche Musik die Massen heftig in Bewegung zu setzen vermögen." Das sollte gewiß etwas bittere Ironie sein, aber es war wenigstens die Wahrheit. Dabei muß sogleich gesagt werden, daß die meisten Bürger der südamerikanischen Länder musikverständig sind und daß auch bei ihnen Lied und Tanz eine gute Pflegestätte finden.

Wenn es dabei gelungen ist, eine große Reihe unserer deutschen Volkslieder zum Bestandteil der südamerikanischen Liederbücher und Notensammlungen zu machen, so kann uns das nur erfreuen. In der Tat sind für den Gebrauch in südamerikanischen Schulen schon viele unserer deutschen Volkslieder ins Spanische, Portugiesische und Italienische übersetzt worden, und man kann dabei oft eine eigenartige Beobachtung machen: wenn nämlich in Italien, Spanien oder Portugal das Volk plötzlich anfängt, deutsche Musik zu betreiben und besonders deutsche Volkslieder in ihrer eigenen Sprache zu singen, dann kommt die Kenntnis davon zumeist nicht direkt aus dem Reich in diese Länder, sehr oft sind es südamerikanische Sänger und Solisten, die drüben diese deutschen Lieder kennen und ausüben lernten und nun den Sinn dafür durch ihre eigenen Darbietungen bei der Rückkehr oder bei einer Rundreise in Spanien, Portugal oder Italien erst verbreiteten.

Die Musikdarbietungen, die von südamerikanischen Orchestern geboten werden, sind zumeist deutscher Natur, es gibt dabei ausgezeichnete Bearbeitungen deutscher Klassiker und Moderner. Viele der südamerikanischen Orchester haben deutschstämmige Dirigenten. Das trifft beispielsweise auch für die größeren Theater mit Opernrepertoire vielfach zu. So gibt es an der Oper in Rio einen deutschen Musikberater und zwei deutsche Korrepetitoren, in Buenos Aires einen deutschen Musikdirektor für das Odeontheater, in dem im übrigen drei Monate lang in jedem Jahre nur deutsche Opern und leichtere Musikwerke gegeben werden. Der Zulauf in diese Musiktheater mit deutscher Leitung ist auffallend groß, selbst in den schwierigen Zeiten der allgemeinen Weltwirtschaftskrise waren diese Theater durchschnittlich gut besucht.

Will man die Einflußnahme der deutschen Musik auf das Musikleben genauer kennen lernen, so muß man auch einige Zahlen hier in Kauf nehmen: es wurden nämlich in Buenos Aires im Jahre 1939 nicht weniger als 54 Opernvorstellungen in deutscher Sprache gegeben, 11 deutsche Opern wurden dem Publikum dieser Stadt vorgesetzt, es dirigierten 4 anerkannte deutsche Konzertdirigenten, 71 deutsche Musikabende wurden in 13 verschiedenen Sälen der Stadt abgehalten. Nach einer Schätzung der Musikrevue wurde Wagner insgesamt 158 mal geboten, Mozart sogar 211 mal, Bach kam 88 mal zu Gehör und andere deutsche Komponisten hatten vielfache Aufführungen ihrer Werke durch

Deutsche und Südamerikaner in jeder Art nachzuweisen. — Ganz ähnlich ging es in Rio und in Santiago, wo ebenfalls eine Reihe deutscher Opern und vielfache Aufführungen der deutschen Musikklassiker nachzuweisen sind.

Auch in Colombia und Bolivia sind die deutschen Musikaufführungen in den letzten 25 Jahren zu einer ständigen Erscheinung geworden. Die in diesen Ländern lebenden Deutschen haben bekanntlich überhaupt einen großen Einfluß auf das gesamte Kulturleben der Staaten, und so ist es auch kein Wunder, daß selbst die Militärmusik dieser Länder von deutschen Musikern und Militärdirigenten aufgezogen wurde. In Bolivien war es General Kuhn, der das Militärmusikwesen neben dem gesamten militärischen Apparat neu aufbaute, mehrere deutsche Militärmusiker wurden an leitende Posten geholt und haben bald sich die ganze Gunst der Massen erworben. Zum ersten Male wurden eigentliche Militärorchester in Bogota und Lima von deutschen Dirigenten in wirklichen „Platzkonzerten" der Öffentlichkeit vorgestellt. Die Veranstaltung beschloß eine riesige Begeisterung. Es ist inzwischen auch dahin gekommen, daß die von den deutschen Musikern ausgebildeten Orchester- und Militärmusiker selbst eine starke kompositorische Tätigkeit entwickelt haben, und auch hierbei kann man deutlich den deutschen Einfluß erkennen.

Die Schaffung eigener, südamerikanischer Musik ist also in jeder Weise auf das Wirken der deutschen Musiker, nicht minder aber auf die lebhafte Musikausübung unter den deutschen Volksgruppen vor aller Öffentlichkeit zurückzuführen. Man erkennt denn auch vielfach den deutschen Einfluß in südamerikanischen Bühnenwerken. Auch in der leichteren Musik und in der neueren Volksmusik ist eine enge Anlehnung an deutsche Vorbilder bei den südamerikanischen Komponisten nicht zu verkennen. Ebenso geht es mit der Tanzmusik. Der Walzer ist gerade in den letzten Jahren wieder als mächtiger Gegner der englischen und amerikanischen Jazzmusik erschienen, die überhaupt durch die deutsche Musikausübung einen schweren Rückschlag erlitten hat, was aber die südamerikanische Zuhörerschaft keineswegs in Erschrecken zu bringen scheint.

Was aber in erster Linie die deutsche Musik in ganz Südamerika so volkstümlich gemacht hat, das ist die Ausübung des Volksliedsingens und der öffentlichen Chorkonzerte der deutschen Ansiedler. Darüber hinaus haben sich in allen Ländern der südamerikanischen Staaten bodenständige Chöre und Kapellen gebildet, die nun den kleinen Schatz eigener Lieder nach allen Richtungen hin auswerten und einem großen Kreis von Hörern der verschiedenen Nationalitäten erschließen. Die deutschen, zum Teil sogar in der Ursprache gebrachten Lieder sind aber noch immer der Stamm der Darbietungen bei solchen Gelegenheiten, so daß beispielsweise ein öffentliches Volkslieder-Wettsingen in Valparaiso im März 1940 auf dem Programm neben 7 fremden 11 deutsche Volkslieder hatte, von denen zwei im Originaltext durch chilenische Chöre gebracht wurden. Man ersieht hieraus, daß die deutsche Musikausübung in Südamerika zugleich auch für die Verbreitung der deutschen Sprache und ihrer Kenntnis sehr vieles tun kann.

Eine ganz besondere Würdigung hat neben dem deutschen Volkslied in der südamerikanischen Musikausübung auch das Marschlied gefunden. Weder der harte und schnelle nordamerikanische Liedermarsch hat derart Beifall gefunden, wie der deutsche Volksliedermarsch, auch nicht der französische Clairon- und Fanfarenmarsch konnte den deutschen Trompetenmarsch und den deutschen Stechschrittmarsch erreichen. Wenn wir weiter oben bereits von der deutschen Orientierung der gesamten südamerikanischen Militärmusik sprachen, so können wir hier sagen, daß auch bei privaten Festlichkeiten, bei Aufzügen und Vereinsaufmärschen gerade der deutsche Marsch sich eine beherrschende Stellung gesichert hat. Man kann in den Straßen von Buenos Aires, auf den Sportplätzen von Bahia oder bei den Festaufzügen in Montevideo immer wieder wohlbekannte deutsche Soldaten- oder auch Reitermärsche hören. Musik, die zu bestimmten Zwecken angewendet wird, also etwa die südamerikanische Cirkusmusik, hat ebenfalls in einem sehr starken Maße die deutsche Führung. Der deutsche Marsch ist auch hier die wesentliche Begleitmusik für Einführung, Begleitung und Schluß der Darbietungen.

Wie man das Thema „Musik" in den südamerikanischen Ländern auch beleuchtet, immer wieder wird man den deutschen Einfluß auf die gesamte Entwicklung der Musikausübung und der Musikfortbildung feststellen. Man muß

sogar sagen, daß dieser Einfluß sich in den letzten Jahren wieder viel stärker und offener gezeigt hat, als das eine Weile während der schwachen Kulturreaktion aus dem Reich zur Zeit der republikanischen Regierung der Fall war. Die nationale Ausrichtung des deutschen Kulturlebens hat auch hier, fern von der Heimat, ihre lebhafte Wirkung gezeigt, und die Folge war, daß man der deutschen Musik noch weit mehr Aufnahme und Ausbreitung zubilligte, als man das vorher nach unseren Angaben schon getan hatte. Auch hier also zeigt es sich, daß ein starkes und in sich selbst gefestigtes Volk fremden Volksgruppen noch weit mehr kulturelle Stärkung und Erbauung geben kann, als das mit den Kulturgütern schwacher und unselbständiger Länder geschehen kann. Der schnell wachsende deutsche Einfluß auf das südamerikanische Musikleben beweist das. Theodor Sauer

MILITÄRMUSIK IN ITALIEN

Während des Weltkrieges hatte Raoul Leclerc, der damalige Kriegsberichterstatter des „Jour" einmal geschrieben: „Ich verbringe nun schon drei Wochen im Abschnitt Udine, dicht hinter den italienischen Linien. Was mir besonders auffällt, ist die Lautlosigkeit, mit der alle italienischen Truppenbewegungen vor sich gehen. Beängstigend ist aber geradezu, daß diese Truppen keinen Sinn für Musik zu haben scheinen, über das einfache Signalwesen hinaus habe ich nicht viel musikalische Betätigung im italienischen Heer gefunden." — Heute würde derselbe Herr entdecken, daß sich das gründlichst geändert hat, denn es war eine der ersten Aufgaben Mussolinis, dem italienischen Heer auch gut geschulte Musikkorps zu verschaffen. Die Neubegründung der italienischen Militärmusik ist jetzt etwa 15 Jahre alt, mit der Einrichtung der Musiker-Heereskurse im Jahre 1924 setzte diese Erneuerungsbewegung ein. Damals wurden namhafte Musiker, besonders Leiter freiwilliger Musikergruppen aus dem ganzen Lande, in Florenz, Pisa, Livorno, Bari und Alessandria zusammenberufen und gründeten dort auf Order des faschistischen Ausschusses für die Heeres-Umbildung Schulen für den Musikernachwuchs des Heeres. Man erkannte aber bereits damals, daß der Militärmusiker für seine Aufgaben geboren sein muß, man kann ihn nicht beliebig aus einer musizierenden Gruppe junger Leute zwischen 18 und 25 Jahren auswählen. Deswegen wurden in den oberen Klassen der Schulen bereits im Zuge der einsetzenden vormilitärischen Ausbildung musikbegabte junge Menschen ausgewählt, die mit besonderen Vergünstigungen eingeladen wurden, ihre weitere Ausbildung an den Musiker-Heeresschulen der oben genannten Städte vorzunehmen. Mit dieser Ausbildung waren natürlich alle Lehrfächer des modernen Heereswesens verbunden, denn der moderne Heeresmusiker muß seinen Aufgaben oft unter besonders erschwerten Umständen nachkommen, weswegen er nicht nur eine gediegene musikfachliche Ausbildung genießen muß, sondern auch eine soldatische Erziehung von besonderer Art genießen soll. In Italien hat man für die Vereinigung dieser beiden Forderungen kursusmäßige und stufenweise Anpassungen gefunden, indem von der vormilitärischen Ausbildung ausgehend der Musiker-Soldat, wie in Italien der Fachausdruck heute lautet, bis zur totalen Ausbildung und Einsetzung an aktiver Stelle in alle Geheimnisse seines Spezialdienstes eingeweiht wird.

An diesen Schulen für Militärmusiker in Italien werden neben den praktischen musikalischen Fakultäten besonders Vorträge über Musikgeschichte, Entwicklung der Militärmusik und Bedeutung derselben erteilt. An Hand der historischen Ereignisse wird nachgewiesen, daß die Militärmusik in alter Zeit oftmals geradezu zum Erringen des Sieges erst beigetragen hat, — man denke nur an die Erstürmung des Kirchhofes bei Leuthen, an die Schlacht bei Marengo, die Erstürmung des Malakoff unter Vorantritt der Musikkapellen, an den Burensieg von Ladysmith unter Chorgesang und Flöten- und Trommelchören der zum Angriff vorgehenden Buren im Jahre 1899 usw., und in dieser Weise wird der angehende italienische Heeresmusiker zu dem Stolz auf seinen Stand erzogen. Gleichzeitig werden alle möglichen Maßnahmen im Heere selbst getroffen, um dem Militärmusiker das Omen des „Auchsoldaten" zu nehmen. Denn man konnte sich in den ersten Jahren der Erneuerung des Militärmusikwesens in Italien auch dort nicht freimachen von einer gewissen Geringschätzung des Musikers. Besonders alte Offiziere und viele Vertreter des sterbenden Bürgertums sahen immer noch etwas gering-

schätzig auf den Militärmusiker und seinen soldatischen Wert herab. Darum wurden besondere Übungen der Lehrgruppen der Militärmusiker vor den Augen der hohen Generalität vorgenommen, die nachwiesen, daß heute in Italien der Militärmusiker einen vollwertigen und in allen soldatischen Leistungen vollkommen erfahrenen Kämpfer darstellt.

Es war eine eigenartige Tatsache, daß gerade in Italien, einem durchaus musikliebenden Lande, der Sinn für öffentlich vorgetragene Volks- und Unterhaltungsmusik nicht recht zur Blüte kommen wollte. Das lag vielleicht daran, daß der einzelne Italiener selbst reichlich dem Lied und der Übung auf verschiedenen Instrumenten oblag, das öffentliche Orchesterkonzert, das in Mitteleuropa so beliebte Gartenkonzert oder gar das Platzkonzert war in Italien, wenn man nicht gerade an die international aufgezogenen Kurorte und Bäder denken will, sehr benachteiligt. Gerade das sind aber die Domänen des Militärmusikers, und deswegen mußte in dieser Beziehung auch etwas unternommen werden. Bei den vormilitärischen Stellen der faschistischen Partei fand man auch diesmal den rechten Weg: über die Kinderorchester der Balilla, die ebenfalls einen hohen Stand im Laufe der letzten zehn Jahre erreicht haben, wurde in den Provinzstädten Italiens zunächst überhaupt einmal das öffentliche Interesse an Standmusik erweckt. Abwechselnd mit den damals neu begründeten Musikkorps der Standorttruppen wurden solche Konzerte alsbald zu bestimmten Tagen wiederholt, und man muß sagen, daß heute eigentlich keine italienische Stadt mehr ohne ihr Volkskonzert mehrmals in der Woche auskommt. Diese Konzerte aber werden zu drei Vierteln von den militärischen Orchestern bestritten.

Die gesamte Ausbildung des italienischen Heeresmusikers ist eine sehr gründliche. Der aus diesen militärischen Formationen hervorgehende Musiker ist geeignet, späterhin im Musikleben seiner Heimat eine bedeutende Rolle einzunehmen. Das hat sich inzwischen auch bereits damit erwiesen, daß Militärmusiker, die inzwischen schon wieder aus bestimmten Gründen aus den Orchestern der Regimenter ausgeschieden sind, in vielen Fällen als Konzertmeister in angesehenen Zivilverbänden, in Philharmonischen Orchestern, in führenden Theaterkapellen usw. Platz gefunden haben. So weist das Orchester der Scala in Mailand mehrere Mitglieder auf, die in den Heeresverbänden ihre erste Tätigkeit entwickelt haben, einige gute Provinztheater haben ihre Kapellmeister aus den Reihen der neu geschulten italienischen Militärmusiker geholt. Besonders hat sich aber in der letzten Zeit herausgestellt, daß der nach den geschilderten Vorschulungskursen ausgebildete Militärmusiker in Italien sich auch als Komponist vielfach mit Erfolg betätigt hat.

Hierbei ist in erster Linie an die Mehrzahl der heute in Italien bekannten Marsch- und Fahnenlieder zu denken. Von diesen sind fast 90% aus der Feder der italienischen Militärmusiker entstanden. Das deutet aber bereits darauf hin, daß diese Musiker eine derart gründliche Ausbildung erfahren, daß keineswegs nur hin und wieder etwa einmal dieser oder jener sich kompositorisch bei besonderer Begabung betätigen kann. Ganz im Gegenteil wird bei diesen Ausbildungskursen das Selbständigkeitsgefühl des italienischen Heeresmusikers derart geweckt, daß meistens der Schritt zur ersten Komposition nicht weit ist. Gerade das war aber in Italien früher nicht der Fall, als es bereits in Österreich und Deutschland gang und gäbe war. Die Musikschaffung aus Militärmusikerkreisen Italiens in den Jahren 1870 bis 1920 ist eine ganz geringe gewesen, erst die Aera Mussolini hat hierin einen gründlichen Wandel geschaffen. Wenn es auch auf diesem Gebiete Miesmacher in Italien gegeben hat, die meinten, daß die Hochflut neuer Musikschöpfungen dieser Art nicht gerade Zeugnis ablegen könnte für eine kulturelle Hochentwicklung, so ist dazu zu sagen, daß (mit Alfieri, dem Kulturleiter der Partei) es immer noch besser ist, jedes Volksmitglied befaßt sich überhaupt mit geistigen Dingen, als wenn die Mehrzahl des Volkes auf ihren Lorbeeren schlafen gehe.

Sicher ist, daß der italienische Militärmusiker nicht viel Zeit hat, schlafen zu gehen. Die heute bestehenden 112 selbständigen Militärkapellen, die auf 84 italienische Garnisonorte verteilt sind, werden nämlich oftmals in größeren Gruppen zusammengestellt und zu besonderen Leistungen oft über weite Entfernungen entsendet. Das will heißen, daß der italienische Militärmusiker auch in solchen Gegenden, in denen nicht größere Mi-

litärabteilungen stationiert sind, immer wieder an seine Arbeit berufen wird und unmittelbar mit dem Volk zusammengebracht wird. Keine Veranstaltung öffentlicher Art und von einiger Bedeutung vergeht, ohne daß daran eine Abteilung der italienischen Militärmusik maßgeblich beteiligt ist, Mussolini selbst hat von Zeit zu Zeit seine Aufmerksamkeit persönlich für die Ausbildung und die Volkstümlichkeit der italienischen Heeresmusik aufgewendet. Wo er mit Abteilungen dieser Heeresmusik zusammenkommt, läßt er es sich nicht nehmen, sich deren besondere Leistungen nachweisen zu lassen, die er allerdings nicht nur auf musikalischem, sondern auch auf praktisch-soldatischem Gebiet zu sehen wünscht. Wenn aber seine Forderungen erfüllt werden, ist er stets voller Anerkennung gewesen und hat damit dem Ansehen der italienischen Militärmusik immer wieder neuen Auftrieb gegeben.

Die Zusammenwirkung der Musikkorps der Parteigruppen mit den militärischen Musikerformationen wurde oben bereits in Form der öffentlichen Veranstaltungen der Kinderorchester der Balilla erwähnt. Aber auch bei Parteifesten und ähnlichen Gelegenheiten werden die Musikkorps der Regimenter in Idealkonkurrenz gebracht mit den Trompeter- und Fanfarenchören der Parteiformationen. Diese haben in Italien eine große Volkstümlichkeit erlangt, stets strömen Zehntausende zusammen, wenn solche öffentlichen Darbietungen gegeben werden. Auch solche Gelegenheiten konnten von den Förderern der Militärmusik benutzt werden, um die letztere dem Volk besonders nahe zu führen. Man muß sagen, daß jetzt auch schon selbständige Veranstaltungen einzelner Regimentskapellen einen starken Zulauf haben, wobei denn solche Programme geboten werden, die in ihrer Vielseitigkeit oft an Darbietungen großer philharmonischer Orchester erinnern.

Eine besondere Note gewinnt das italienische Militärmusikwesen noch durch die Heranbildung eines Stammes guter Solisten. Es hat sich in der öffentlichen Musikausübung in Italien erwiesen, daß das Publikum eine ausgesprochene Vorliebe für solistische Darbietungen hat. Der Fanfarenbläser ist schon eine Persönlichkeit von Bedeutung in der Musikergruppe, aber Waldhorn und Piston sind Instrumente, die heute noch auf den italienischen Zuhörer aus allen Volkskreisen denkbar tiefste Wirkung haben. Deswegen werden in den Ausbildungskursen für Militärmusiker in Italien die besonderen Einzelfähigkeiten der jungen Musiker herausgearbeitet, Solodarbietungen werden schon frühzeitig einstudiert, sodaß schon die Musikschule des ersten Jahrganges meistens mit einem Solorepertoire aufwartet, das sich sehen lassen kann. In der praktischen Musikausübung sind dann diese Solisten gewissermaßen der Mittelpunkt der Musikergruppe, es werden bei öffentlichen Konzerten geradezu Meisterwerke der verschiedenen Soli vorgebracht. In der Bearbeitung der populären Musikwerke für Militärmusik in Italien wird ein Hauptwert darauf gelegt, daß in der Spezialbearbeitung den Solisten ein breites Feld für ihre Leistung zur Verfügung gehalten wird.

Auf diese Weise trägt die italienische Militärmusik dem Geschmack der Massen gerne Rechnung. Das ist auch richtig, denn Militärmusik ist immer für das Volk da und darf sich niemals vom Zeitgeschmack des Volkes entfernen. Wo diese Tatsache so genau beachtet wird, wie das im heutigen Italien der Fall ist, da wird man auch in kurzer Zeit zu einer so weit gehenden Popularisierung kommen, wie das mit der italienischen Militärmusik gerade in den letzten Jahren gelungen ist. Wenn die Reorganisation des italienischen Heereswesens in aller Welt letztlich so bestaunt worden ist, dann wollen wir an dieser Stelle darauf hinweisen, daß ein wichtiger Stein im Aufbau der gesamten militärischen Macht Italiens die Schaffung einer früher auch nicht annähernd in dieser Form verhandenen Militärmusik im Lande gewesen ist.

Theodor Sauer

DEUTSCHE MUSIKPFLEGE IN ARGENTINIEN

Aus dem geistigen Leben Argentiniens ist die deutsche Musik nicht mehr wegzudenken. Die Opernaufführungen des Teatro Colon, mit seinen mehr als 3200 Sitzplätzen, eines der größten Opernhäuser der Welt, war ursprünglich nur der italienischen und französischen Oper gewidmet. Um 1920 begannen die Kämpfe um Wag-

ner, der seitdem regelmäßig in deutscher Sprache erklingt. Alle seine Werke vom „Fliegenden Holländer“ ab sind mustergültig, zum Teil unter Mitwirkung namhafter reichsdeutscher Bühnenkünstler aufgeführt worden: die „Bayreuther Klasse“ (wie der Heldentenor Max Lorenz, der Heldenbariton Jaro Prohaska, die Altistin Karin Branzell, die hochdramatische Sängerin A. Konetzni) verliehen diesen Aufführungen Stimmglanz und stilistische Bedeutung. Neben Wagner genießt Richard Strauß die besondere Gunst des argentinischen Publikums („Rosenkavalier“, vor kurzem aber auch „Elektra“ und „Salome“, die der Komponist im Jahre 1923 mit den Wiener Philharmonikern zur argentinischen Erstaufführung gebracht hatte.) Das Orchester und der Chor des Teatro Colon sind zu wertvollen Instrumenten herangebildet worden, welche nicht nur Beethovens Sinfonien, sondern, wie vor einigen Jahren bereits unter deutscher Leitung, auch Mozart und großen Werken J. S. Bachs (Hohe Messe in H-Moll sowie Matthäuspassion) hervorragend gewachsen waren. Das Stiefkind der deutschen Opernpflege in Argentinien ist nach wie vor Mozart. Allerdings plant man für das Jahr 1941 die „Zauberflöte“, die damit zum ersten Male in diesem Theater erklingen würde, „Figaros Hochzeit“ sowie das Ballet „Les Petits Riens“. Während bis zum Kriegsausbruch Gastspiele großer reichsdeutscher Sänger als selbstverständlich galten, werden diese Aufführungen seit 1940 mit Newyorker Sängern besetzt; unter ihnen befinden sich zahlreiche aus Deutschland emigrierte Juden. Die deutsche Oper beginnt Ende August und endet im Oktober. Im Jahre 1940 dirigierte Arturo Toscanini eine Konzertreihe mit vielen deutschen Werken, von denen Mozart, Schubert und Brahms gefühllos, überroutiniert, ohne tiefere Beseelung erklangen, während Wagnerbruchstücke und Richard Strauß virtuos und stilgemäß dargestellt wurden. Im ganzen war das Toscaninigastspiel bei wolkenkratzerähnlichen Eintrittspreisen und allem Drum und Dran des gesellschaftlichen Glanzes mehr ein Beispiel des Musiksnobismus als wahre Musikpflege. Hatte Toscanini sein Radioorchester aus Newyork mitgebracht, so dirigierte Leopold Stokowski mit einem ad hoc zusammengestellten Orchester nordamerikanischer Musiker eine Konzertreihe im Kino „Gran Rex“ mit Beethoven, Brahms, aber auch mit eigenen Orchesterbearbeitungen z. B. von Wagners „Tristan“, wobei Holzbläser die Singstimmen ersetzen, ein Musterbeispiel nordamerikanischen Verfälschungstricks.

Juden sind als Dirigenten der verschiedenen Orchester, die sich in Buenos Aires gebildet haben, fast allgemein zur Herrschaft gelangt, außer Juan José Castro, dem jungen argentinischen Dirigenten, der sich nicht nur um französische und moderne russische Musik, sondern auch um Beethoven, Schubert, Brahms und Richard Strauß oder Hindemith und Alban Berg bemüht. Unter den argentinischen Kammermusikvereinigungen verdient das „Cuarteto Argentino“ besondere Beachtung wegen seines technisch reifen und auch stilistisch einwandfreien Beethovenspiels. Das Quartett „Pro Arte“, das aus einem russischen Geiger, einer deutschen Geigerin, einem belgischen Bratschisten und einem argentinischen Cellisten besteht, hat Beethovens Streichquartette mehrmals zyklisch aufgeführt und pflegt auch Schubert, Schumann oder Brahms.

Rein deutsch ist der Chor der Singakademie unter der zielbewußten Führung von Joseph Reuter, der Händels „Messias“, Haydns „Jahreszeiten“ und „Schöpfung“ und anläßlich seines 25jährigen Bestehens Joseph Haas' Oratorium „Die heilige Elisabeth“, neuerdings Händels „Alexanderfest“ vortrefflich aufführte. Die deutschen Gesangvereine von Buenos Aires, unter denen die „Germania“ jüngst ihr 85jähriges Wiegenfest beging, sind im Deutschen Sängerbund am La Plata zusammengeschlossen, der auf eigenen Sängerfesten hervortrat, aber zum ersten Mal wirkungsvoll und symbolisch bei der von der Deutschen Arbeitsfront organisierten Aufführung des „Arbeitsoratoriums“ von Georg Böttcher, unter Joseph Reuters Leitung zusammenarbeitete. Die hier lebenden Sängerinnen A. Greshake-Neumann (Sopran), Paula Weber (Alt) und der deutsche Bariton Bernhard Schlottmann werden bei den Oratorienaufführungen eingesetzt. Sie wirken ebenso in der deutschen evangelischen Kirche, die unter Georg Kunschkes stilkundiger Leitung Bachs Kantaten, mit besonderer Liebe die vorbachschen Meister wie Heinrich Schütz, Buxtehude u. a. in inter-

essanten Chor- und Instrumentalaufführungen pflegt. Kunschke ist selbst ein glänzender Organist. Das große Konzertleben von Buenos Aires ist völlig international, daher jetzt stark verjudet. Früher waren Pianisten vom Ausnahmerang eines Wilhelm Backhaus, Wilhelm Kempff, Max Pauer, Geiger wie Szigeti, vor kurzem noch das Dresdener Fritzsche-Quartett, das durch den Krieg in Brasilien überrascht wurde, beglückende Gäste des argentinischen Konzertlebens.

Im Innern Argentiniens haben sich in letzter Zeit eigne Orchester gebildet, die wie das in Cordoba unter Leitung von jüdischen Emigranten stehen. In Tucuman wirkt der Pianist Aler Conrad an der Spitze der Musikabteilung der Academia de Bellas Artes verdienstvoll und zielsicher für die deutschen Meister.

Außerordentlich an Wirkung und hingebender Liebe für deutsche Musik waren die Übertragungen deutscher Musik (nach Schallplatten), die der argentinische Staatssender (Radio del Estado) in Buenos Aires von September 1937 bis Ende 1940 allwöchentlich mit 155 Vorträgen des Unterzeichneten über Meister der deutschen Musik (in spanischer Sprache) veranstaltete. Sie fanden in ganz Südamerika Widerhall und Anerkennung, besonders weil sie eine Reihe von bislang in Argentinien unbekannten Werken (Bruckner, Bachs „Weihnachtsoratorium", „Barbier von Bagdad" von Cornelius u. a.) brachten. Johannes Frenze

Musikalisches Schrifttum

WILHELM SCHMIDT-SCHERF: BEITRÄGE ZUR PSYCHOLOGIE DER STIMMPÄDAGOGIK

„Neue deutsche Forschungen", Abtlg. Pädagogik. Verlag Junker & Dünnhaupt, Berlin, 1940.

Der erste Teil der Arbeit trägt die für die Stimmpädagogik vielversprechende Überschrift: Typologie. Es wäre nichts erwünschter auf unserem Gebiete als ein wissenschaftliches Erfassen des Typenproblems der Stimme, insbesondere des unverkennbaren maßgeblichen Gegensatzes der angeboren lyrischen zu der angeboren dramatischen Organstruktur, welche beide eine fast entgegengesetzte Behandlung in der Stimmpädagogik verlangen. Die Anregung dazu, dieses Problem im Kretschmerschen Sinne wissenschaftlich zu behandeln, ist erst kürzlich ausgesprochen worden (Archiv für Sprach- und Stimmphysiologie, Band 4, Doppelheft I/II 1940, Seite 96). Die Arbeit von Sch.-Sch. geht leider an dem Problem vorbei. Der einzige Satz, der es berührt, ist sachlich nicht haltbar. Verfasser schreibt unter Beziehung auf Kretschmers Typenlehre, es gäbe „zu denken, daß die Mehrzahl der Bassisten und schweren Baritone Pykniker, die Mehrzahl der hohen Baritone und Tenöre dagegen dem Grundtyp nach Astheniker sind." Dies trifft nicht zu. Das Fach des Opernbassisten wird von zwei ganz entgegengesetzten Körpertypen beherrscht: der breitschultrig untersetzten und der auffallend langen, oft hageren Erscheinung; und daß die Wotanbaritone nicht dem mittelgroßen (häufig auch kleinen) weichen pyknischen Typus angehören mit seiner „grazilen Ausbildung" des Schultergürtels und der Glieder (Kretschmer), kann jeder Laie feststellen. Davon abgesehen wird aber der zitierte Satz und überhaupt die ganze Art der Problemstellung vom Verfasser selbst ad absurdum geführt durch seine Ausführungen, als Sänger werde „ein Mensch mit zyklothymen Merkmalen geeigneter scheinen als ein schizothymer" (also der Pykniker geeigneter als der Astheniker) — und gar durch die Feststellung: „der ausgesprochene Schizothymiker ist zum Sängerberuf auch dann wenig geeignet, wenn starke künstlerische Anlagen vorhanden sind." Also weg mit allen großen und allen athletischen Bühnengestalten, weg insbesondere mit den hohen Baritonen und Tenören, da diese ja nach Darlegung des Verfassers gerade diesem Typus zugehören sollten (was übrigens aber sachlich ebenfalls nicht zutreffend ist)! Auf so verworrener Grundlegung lassen sich keineswegs die Forderungen aufstellen, „mit Hilfe typologischer Erkenntnis eine Pädagogik aufzubauen" und zum Zwecke der Ersparnis zeitraubender Versuche „eine charakterologische Untersuchung" des Gesangschülers vor dem Studienbeginn vorzunehmen. — Der zweite Teil vertritt mit seinem Thema: „die psycho-physische Einheit als Grundlage des Erziehungsplanes" den fruchtbarsten Gedanken der neueren Stimmpädagogik. Leider steht er von

der ersten Zeile an weithin unter dem Zeichen der im Gesangsschrifttum üblichen Polemik, die umso unerfreulicher ist, als sie das Anzweifeln wichtigster Grundtatsachen der gesamten Stimmforschung in die Form von furiösen Angriffen auf einzelne Autoren kleidet. Und wenn der Verfasser es sogar wagt, ernste Autoren zu diffamieren und ihnen die Absicht zu unterschieben, „um des ‚wissenschaftlichen' Beiklangs willen Irrtümer zu verkünden", so muß man auf seine eigenen oben zitierten Irrtümer hinweisen und der Verwunderung Ausdruck geben, daß diese widerspruchsvolle Schrift, die ihre Bedeutung allein in den sehr schönen, ganz persönlichen künstlerischen Glaubensbekenntnissen (insbesondere des Schlusses) hat, in dieser wissenschaftlichen Buchreihe auftritt.

Franziska Martienßen-Lohmann

JOSEF LOSCHELDER: DIE OPER ALS KUNSTFORM:

(Kaiser Wilhelm-Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft im Palazzo Zuccari, Rom; Abteilung für Kulturwissenschaft, Vortragsreihe Heft 26), Wien 1940.

In diesem im Januar 1938 in Rom gehaltenen Vortrag untersucht der Verfasser, ausgehend von den mancherlei zu allen Zeiten gegen sie erhobenen Einwänden, die Berechtigung und das Wesen der Oper als selbständiger Kunstform. Die Lösung ihres Kernproblems, das des Verhältnisses zwischen Wort und Ton, die zu allen Zeiten auf der Linie zwischen dem allein durch den Text geregelten rezitativischen Prinzip und dem rein musikalischen der Arie liegt, kann nur dann ästhetisch befriedigend erreicht werden, wenn Libretto und Komposition genau aufeinander abgestimmt sind. Am Beispiel Verdis zeigt der Verfasser die grundsätzlichen Unterschiede auf, die zwischen der Führung der Handlung in einer Oper und derjenigen eines gesprochenen Dramas bestehen und betont dabei diesem gegenüber die Selbständigkeit der Oper. Durch all ihre Entwicklungsphasen hindurch aber — und das stellt der Verfasser als Ergebnis seiner Untersuchungen heraus — ist sie doch im Grunde den Grundsätzen ihrer ersten Verfechter treu geblieben.

Anna Amalie Abert

JOSEPH HAYDN: KONZERT D-DUR

für Flöte mit Streichorchester und Cembalo ad lib. Bearb. von Oskar Kaul und Herman Zanke. Simrock-Verlag.

Aus der großen Zahl der bisher verschollenen Konzerte Haydns ist jetzt das Flötenkonzert D-dur wieder aufgefunden worden. Pohl (Bd. II S. 302) macht darauf aufmerksam, daß Haydns Katalog nur ein einziges Flötenkonzert verzeichnet, das aber als verloren angesehen werden müßte, während ein zweites keinen Anlaß zur Besprechung böte.

Inzwischen ist es gelungen, eines dieser Flötenkonzerte wieder zu Tage zu fördern. Im Vorwort weist der Herausgeber auf Haydns Katalog hin, der das Werk in das Jahr 1770 verlegt. Auch in Breitkopfs Katalog von 1771 ist es aufgeführt. An Haydns Autorschaft ist in diesem Falle nicht zu zweifeln, wenn man auch auf Grund vieler Erfahrungen heute mehr denn je geneigt ist, im Falle Haydn besonders vorsichtig zu sein. Das Werk zeigt in aller Deutlichkeit viele Züge, die typisch für die frühe Schaffenszeit des Meisters sind. Die Gesamtanlage ist denkbar einfach und sehr knapp (ganz anders als bei dem Oboenkonzert F-dur, dessen Urheberschaft immer noch umstritten ist). Indessen scheint uns das Jahr 1770 als Entstehungsjahr im Vergleich mit den anderen Werken dieser Zeit nicht ganz richtig zu sein. Um 1770 zeigt Haydns Stil nämlich bereits die Einwirkungen des neuen Geistes, der Sturm- und Drangzeit. Schon vor 1770 ist die g-moll-Sinfonie (Ges.-A. Nr. 39) entstanden, die in ihrer dramatisch zugespitzten Form, ihrer energischen Thematik und dem in allen Sätzen durchklingenden tragischen Unterton eines der ersten Beispiele für die neue Art ist. Nicht anders steht es mit den Streichquartetten op. 17 und 20 sowie den Klaviersonaten, unter denen die c-moll-Sonate von 1771 unbedingt den führenden Platz einnimmt. Demgegenüber wirkt das Flötenkonzert einfach und unproblematisch. Seine heitere, fast unbekümmerte Art weist ihm die Stellung einer reinen Gelegenheitsmusik zu, wie Haydn sie etwa in den Jahren 1765/68 zu schreiben pflegte. Dennoch können wir uns freuen, die ohnehin nicht allzu reich bestellte Flötenliteratur um ein köstliches Stück bereichert zu wissen.

Die Kadenzen von Herman Zanke fügen sich zwanglos ein. Sie sind ohne Virtuosenehrgeiz gemacht und wirken deshalb echt. Auf das Cembalo wird man verzichten können, wenn ein ausreichendes Streichorchester zur Verfügung steht. Wenn das Konzert auch dem Haydnbild keine neuen Züge zu leihen vermag, so darf es wohl, wie so viele Werke des Meisters, den Anspruch erheben, jedes Musikantenherz zu erfreuen.

Helmut Wirth

HANS BALMER: SPIEL UND DENKTECHNIK IM ELEMENTARUNTERRICHT FÜR KLAVIER

Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich, Leipzig.

Die vorliegende kleine Studie gibt eine knappe Zusammenfassung der wesentlichen Spiel- und Überprobleme des Elementarunterrichtes: bewußte und klare Ausbildung des gesamten Spielapparates, Durchbildung jedes einzelnen Fingers, rationelles Üben, Selbstkontrolle. Für alle Klavier-Lehrenden eine gute Anregung. Das Buch enthält nur insofern nichts Neues, als alle diese Fragen ganz ausführlich und grundlegend von Professor C. A. Martienßen in seinem Buch, „Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens" (1930, Breitkopf & Härtel) schon behandelt worden sind.

Wiltrud Zimmermann

Zeitschriftenschau

Musikwissenschaft

„Neue Beiträge zu einer Biographie Giacomo Carissimis" bietet Josef Loschelder im „Archiv für Musikforschung", 5. Jg., S. 220—229. Unter dem Thema „Das absolute Gehör" berichtet Albert Wellek aus seinen in den Büchern „Das absolute Gehör und seine Typen" (Leipzig 1938) und „Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke, Grundlegung einer psychologischen Theorie der Musik und Musikgeschichte" (München 1939) niedergelegten Forschungen in der Zeitschrift „Neues Musikblatt", Nr. 61, S. 1/2. Einen „Beitrag zur Psychologie des Musikhörens" nennt Fritz Stege seinen Überblick über die neuere einschlägige Literatur zum Thema „Musik und Bewegung", den er in der „Allgemeinen Musikzeitung", 68. Jg., S. 18—19 veröffentlicht. Egon v. Komorzynski betrachtet „Mozarts Sinfonien als persönliche Bekenntnisse" und versucht seine Auffassung an den drei großen Sinfonien des Jahres 1788 aufzuzeigen („Die Musik", 33. Jg., S. 84—87). Im Anschluß an frühere Arbeiten, vor allem an das im „Neuen Beethoven-Jahrbuch" 1937 vorgelegte Verzeichnis aller in der Gesamtausgabe fehlenden Werke Beethovens behandelt Willy Heß die Frage „Ist die Gesamtausgabe von Beethovens Werken vollständig?" („Die Musik", 33. Jg., S. 81—83). Unter dem Titel „Max Reger und die Kritiker" bringt die „Zeitschrift für Musik" (108. Jg., S. 37/38) einen die Violinsonate op. 72 berührenden interessanten Brief des Meisters aus Privatbesitz zum Erstabdruck.

Musikgeschichte

Karl Gustav Fellerer veröffentlicht einen Überblick über „Deutsch-italienische Musikbeziehungen im 16./17. Jahrhundert" in der Zeitschrift „Die Musik" (33. Jg., S. 125—131) und trägt in einem anderen Aufsatz derselben Zeitschrift die zahlreichen Daten und Namen zusammen, die mit dem Thema „Der Streit um Gluck in Paris" in Verbindung stehen (33. Jg., S. 87—89). In der „Musica d'Oggi" betrachtet Luigi Parigi „Motivi musicali nelle arti figurative" (Jg. 22, S. 326—329). Antonio Capri beschäftigt sich im „Bollettino mensile di vita e cultura musicale" mit „Giovanni Paisiello" (Jg. 14, S. 43—46). Elsa Margherita v. Zschinsky-Troxler schreibt über „G. Pugnani e i suoi contemporanei" (Christ. Bach-Mozart-Haydn-Paganini) in der „Musica d'Oggi" (22. Jg., S. 265—267). „Neues von und über Phil. Em. Bach" vermittelt Erich Doflein in der „Zeitschrift für Hausmusik", 9. Jg., S. 109—114. Renato Simoni erinnert in der „Musica d'Oggi" an den hundertjährigen Geburtstag des Verlegers und Komponisten „Giulio Ricordi" (17. 12. 1840 bis 6. 6. 1912) im 22. Jg., S. 323 bis 325. Beethovens Kampf mit den Unzulänglichkeiten des täglichen Lebens betrachtet Ernst Wurm in seinem Artikel über „Beethoven in Wien" in der „Allgemeinen Musikzeitung" 68. Jg., S. 17/18. In derselben Zeitschrift geht Konrad Huschke „Julius Stockhausens Beziehungen zu Richard Wagner" nach (68. Jg., S.

1 2), während Eugen Schmitz einen Nachtrag zu der in der Allgemeinen Musikzeitung schon mehrfach erörterten Frage „Originalhandschrift oder letzte Korrektur“ liefert und mit dem Beispiel von Brahmsens „Nänie“ zu dem Ergebnis gelangt, „daß in diesem Falle die letzte Korrektur — mit der die Erstausgabe ja dann allerdings völlig übereinstimmt — die verbindliche Fassung des Werkes bringt“ (68. Jg., S. 12). In einem „Bruckner und die Volksinstrumente“ benannten Beitrag in der „Zeitschrift für Musik“ teilt Max Auer Nachträgliches zu des Meisters Windhager Aufenthalt mit (108. Jg., S. 39/40). Den Gedenkaufsatz zum 100. Geburtstag von „Hermann Goetz“ am 7. Dezember 1940 schrieb für die „Allgemeine Musikzeitung“ Erwin Kroll (67. Jg., S. 401—403), für die „Schweizerische Musikzeitung“ unter dem Titel „Hermann Goetz in Zürich“ Anna Roner (81. Jg., S. 1—5). An das selten aufgeführte musikalische Werk Wilhelm Bergers erinnert aus Anlaß des dreißigjährigen Todestages (16. 1. 1941) Gerh. F. Wehle in der „Allgemeinen Musikzeitung“, 68. Jg., S. 10 („Wilhelm Berger zum Gedächtnis“).

Musik der Gegenwart

Die „Zeitschrift für Musik“ widmet ihr Januarheft 1941 dem deutsch-italienischen Komponisten Wolf-Ferrari. Unter dem Zeichen „Erbe der Klassik“ behandelt Erich Valentin seine „Gedanken zu Ermanno Wolf-Ferraris 65. Geburtstag“ (108. Jg., S. 10—12), während Wilhelm Zentner sich eingehender „Zum Opernschaffen Ermanno Wolf-Ferraris“ äußert (S. 13 bis 16). Im gleichen Heft gedenkt Anna Charlotte Wutzky des 85jährigen Musikschriftstellers und Lortzing-Biographen Georg Rich. Kruse (Zum 17. Januar 1941, S. 20—22). — „La donna senz'ombra e l'ultimo Strauß“ ist Gegenstand einer Betrachtung Antonio Capris im „Bollettino mensile di vita e cultura musicale“, Jg. 14, S. 6—11. Jürgen Petersens Aufsatz „Musik im Schauspiel“ behandelt in interessanter Weise die heute wieder neu gestellte Frage der Bühnenmusik („Neues Musikblatt“ Nr. 60, S. 5/6). In derselben Zeitschrift stehen die lesenswerten Ausführungen Egon Viettas über „Hellenistische Elemente der Gegenwartsmusik“, in denen die Position der Musik unserer Zeit „jenseits des Hellenismus“ zu bestimmen und als „Weg zu einer neuen volksverwurzelten Gemeinschaftsbindung und objektiveren Formensprache“ zu erkennen versucht wird (Nr. 60, S. 3/4). Ebenfalls im „Neuen Musikblatt“ untersucht Erich Reinecke die „Ausstrahlungen der Renaissance-Musik auf die Gegenwart“ (Nr. 61, S. 4/5), während Kurt Heifer in der Aufsatzreihe „Einblick in neue Werke“ „Sutermeisters Oper Romeo und Julia“, die jüngst ihre erfolgreiche Uraufführung in Dresden erlebte, analytisch behandelt (Nr. 61, S. 5/6). Friedrich Herzfeld bespricht in der „Allgemeinen Musikzeitung“ eine Reihe neuer Orchesterwerke, bei denen sich aber „kaum irgendwo neuere Wege finden“ („Neue Orchestermusik“, 67. Jg., S. 407—408). Unter dem Titel „Musik für unserer Tage“ beschäftigt sich Otto Oster mit dem kompositorischen Werk des Münchners Carl Orff, dessen Monteverdi-Bearbeitungen letzthin mehrfach erfolgreich aufgeführt wurden („Allgemeine Musikzeitung“, 68. Jg., S. 25—26).

Musikerziehung und Musikpflege

Das zeitgemäße Thema „Der Musikunterricht im Dienste der wehrgeistigen Erziehung“ behandelt Kurt Walther in der „Völkischen Musikerziehung“, 7. Jg. S. 2—5. In der gleichen Zeitschrift unterrichtet Marie Adama von Scheltema die Leser in Kürze über die „Rhythmische Erziehung“ (7. Jg., S. 17/18). Die Zeitschrift „Der Musikerzieher“ veröffentlicht von Roland Tenschert eine Abhandlung über „W. A. Mozart als Lehrer und Klavierspieler“ (37. Jg., S. 57—60), während Franz Pesch ein Bild von „Leopold Mozart als Vater und Erzieher“ zeichnet (37. Jg., S. 62—65 u. Forts. in Nr. 5). An „Das hundertjährige Bestehen der Frankfurter Mozart-Stiftung“ erinnert G. Schweizer in der „Allgemeinen Musikzeitung“, 68. Jg., S. 4/5). Beachtenswerte Hinweise für die Musikübung und Musikerziehung der Gegenwart enthält Hans Engels historisch orientierter Aufsatz über das Thema „Schöpfung und Wiedergabe“, den er in der „Völkischen Musikerziehung“ im 6. Jg., S. 291—296 vorlegt. In derselben Zeitschrift geht Werner Gerdes der Frage nach „Was heißt Städtische Musikpflege?“ (7. Jg., S. 16/17). Ratschläge für die Praxis erteilt Kurt Zimmerreimer unter dem

Titel „Wie beurteilt der Dirigent unbekannte Werke?“ („Die Volksmusik“, 6. Jg., S. 2—6). Anschließend erörtert Horst-Günther Scholz „Grundsätzliches zur konzertmäßigen Aufführung von Opernmusik“ („Die Volksmusik“, 6. Jg., S. 6—8). Erich Bands Ausführungen „Kein Maestro fällt vom Himmel“ (Allgemeine Musikzeitung“, 68. Jg., S. 2/3) knüpfen an Friedrich Herzfelds früheren Aufsatz über „Nachwuchsdirigenten“ (67. Jg., Nr. 27) an. In derselben Zeitschrift weist Erich Band auf „Die vier Stiefkinder“ der Opernliteratur hin (Goetz' „Widerspenstige“, Wolfs „Corregidor“, Cornelius' „Barbier von Bagdad“ und Webers „Euryanthe“), deren theatermäßige Schwächen vor allem durch beste Besetzung der Hauptrollen auszugleichen seien (68. Jg., S. 26/27). Willy Meckbach setzt sich in einem Offenen Brief unter dem Titel „Von Mozarts Idomeneo“ mit Ermanno Wolf-Ferraris Bearbeitung dieser Oper kritisch auseinander („Allgemeine Musikzeitung“, 67. Jg., S. 403/4). Mit den vielseitigen Aufgaben des Begleiters beschäftigt sich Michael Raucheisen in einem Aufsatz über „Begleiten — eine Kunst zweiten Ranges?“ („Neues Musikblatt“, Nr. 60, S. 1/2). Den Weg und die Möglichkeiten der zeitgenössischen Operette beleuchtet Günther Haußwald im „Neuen Musikblatt“ (Nr. 61, S. 3: „Operette — wohin?“). Mit rechtlichen Fragen befassen sich zwei Aufsätze der Zeitschrift „Die Musik“: Julius Kopsch behandelt das Thema „Der Kulturgedanke im nationalsozialistischen Urheberrecht“ (33. Jg., S. 95—101), während Fritz Paulis Betrachtung „Schutz — aber nicht Fessel für die Melodie“ der Frage des urheberrechtlichen Schutzes der Melodie nachgeht (33. Jg., S. 101/2).

Instrumentenkunde und Instrumentalmusik

„Das Trautonium, ein Beispiel elektrischer Musikinstrumente“, ist Gegenstand einer im wesentlichen positiven Betrachtung von Dietz Degen („Die Musik“, 33. Jg., S. 90—94). Im gleichen Heft erinnert Georg Hölzer an „Theodor Kaufmanns Orchestrion“, (Fr. Th. Kaufmann, 1823—1872) (S. 94/95). Gottfried Schweizer liefert einen „Beitrag zur Geschichte des holländischen Geigenbaus“, in dem er unter dem Titel „Auf den Spuren Amatis“ u. a. an Jan Boumeester, Hendrick Jacobsz, Johannes Cuypers erinnert („Die Musik“, 33. Jg., S. 131—133). Wilibald Gurlitts Abhandlung „Zur Schwäbischen Orgelbaukunst“ unterrichtet über „die Orgelmacherfamilie Schmahl“ in „Musik und Kirche“, 13. Jg., S. 11—17. „Vom Werdegang der Bratsche“ erzählt Hanns Ehmann in der Zeitschrift „Die Volksmusik“, 6. Jg., S. 8 bis 12. „Die Musik“ veröffentlicht einen Aufsatz von Georg Kandler über „Die neue Instrumentalbesetzung der Luftwaffenmusik“ (33. Jg., S. 118—124).

Volkslied und Volksmusik

Über „Das ungarische Volkslied als Ausdruck der ungarischen Volksseele“ äußert sich der ungarische Komponist Ferenc Otto in „Die Musik“, Jg. 32, S. 295—296. Lili Vietig untersucht am gleichen Ort „das Argonner-Wald-Lied und seine Geschichte“ (S. 338—340). Den Versuch einer Deutung der Urformen unternimmt Hildegard Tauscher unter dem Thema „Das deutsche und das finnische Volkslied“ („Allgemeine Musikzeitung“, Jg. 67, S. 41—42). In „Musik in Jugend und Volk“ ist eine Abhandlung Guido Waldmanns dem „politischen Lied der Grenz- und Volksdeutschen“ gewidmet (Jg. 3, S. 74 bis 78); Helmut Bräutigam berichtet in dieser Zeitschrift über „Volksliedsammelfahrten zu deutschen Bauern in Jugoslawien“ (Jg. 3, S. 84-88). Eine vergleichende Untersuchung über „Alte Hirtenrufe“ bietet Werner Danckert in der „Völkischen Musikerziehung“, 6. Jg., S. 296—301). Karl Horak schreibt in der Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk“ über „Das Singgut in den deutschen Sprachinseln des Ostens“ (4. Jg., S. 3—7). Anschließend veröffentlicht dasselbe Heft einige Ausführungen zum Thema „Vom deutschen Volkslied in Ungarn“ aus einem größeren Aufsatz Adam Schlitts (S. 8-10). Adam Adrio

Personalnachrichten

Am 7. März verstarb der Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität Berlin, Arnold Schering. Es ist erst 4 Jahre her, daß seine Schüler und Freunde ihm zu seinem 60. Geburtstag eine Festschrift widmen konnten, in deren Vielseitigkeit sich der eigene Reichtum des

Beschenkten spiegelt. Mannigfache Gebiete der musikalischen Forschung hat Schering angebaut, von seiner „Geschichte des Instrumentalkonzerts“ (zuerst 1905) angefangen über die „Geschichte des Oratoriums“ (1911) bis zu der „Musikgeschichte Leipzigs 1650—1723“ (1926) und der erst vor wenigen Wochen erschienenen Fortsetzung dazu „Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert“.
Zwischen den beiden letztgenannten Werken steht eine höchst aufschlußreiche Schrift über „J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik“ (1936). Größtes Aufsehen hat zu ihrer Zeit Scherings Studie über „Die niederländische Orgelmesse“ (1912) erregt, die einen radikalen Bruch mit der herkömmlichen vokalistischen Auffassung der Renaissance-Musik vollzogen und damit eine bis heute nicht abgeschlossene Diskussion entfacht hat. Ähnlich beunruhigend hat in den letzten Jahren sein Gedanke einer neuen Deutung Beethovens von der Dichtung her gewirkt, den er in einer Reihe von Schriften „Beethoven in neuer Deutung“, 1934; „Beethoven und die Dichtung“, 1936 usw.) verfochten hat, und der voraussichtlich noch auf lange Zeit hinaus die Forschung beschäftigen wird. Eine besondere Seite seiner Tätigkeit bilden die didaktischen Arbeiten, von denen manche, wie die „Tabellen zur Musikgeschichte“ (zuerst 1914), „Musikalische Bildung“ (1911) und „Geschichte der Musik in Beispielen“ (1931), in weitesten Kreisen bekannt geworden sind. Das Schrifttum Scherings ist fast unübersehbar (Verzeichnis bis 1936 in der obengenannten Festschrift). Eine Fülle größerer und kleinerer Aufsätze entstammt seiner Feder, unter denen die für die „Jahrbücher der Musikbibliothek Peters“ seit 1928 fast alljährlich geschriebenen zu seinen wertvollsten Abhandlungen zählen (einige von ihnen erschienen erst kürzlich gesammelt unter dem Titel „Von großen Meistern der Musik“). Eine sehr umfangreiche Reihe von Publikationen älterer Musikwerke endlich hat Scherings Namen auch der großen Menge der Musikliebhaber vertraut gemacht, so seine „Perlen alter Kammermusik“ (Kahnt) und seine Revisionsausgaben Bachscher Werke (Johannes-Passion, Magnificat, Kantaten, Konzerte) in den „Eulenburg-Partituren“. — Scherings Lebenswerk stellt in seiner Gesamtheit eine Leistung dar, die jedem, der sie kennt, höchste Achtung abnötigen muß, und die so bald nicht wieder erreicht werden dürfte. Ein außergewöhnlich vielseitiges und umfassendes Wissen verband sich in ihm mit der Fähigkeit zu klug abwägender Wertung und zu klarer, gepflegter Darstellung. Arbeiten wie „Bachs Leipziger Kirchenmusik“ oder „Bach und das Musikleben Leipzigs“ sind wahre Fundgruben von historischem Material und verraten den deutschen Gelehrten im besten Sinne des Wortes durch ihre Zuverlässigkeit und Sauberkeit. Daß es Schering auch an schöpferischer Phantasie nicht gefehlt hat, beweisen etwa seine Beethovendeutungen, die auch da, wo sie umstritten sind, noch immer durch die leidenschaftliche Liebe zum Gegenstand fesseln. Mit Arnold Schering ist eine charakteristische Gestalt der deutschen Musikwissenschaft dahingegangen, ein umfassender Forscher, ein begeisterter praktischer Musiker, ein liebevoller Erzieher: viel zu früh für den Reichtum, den er noch hätte spenden können.

Friedrich Blume

Im Alter von 68 Jahren ist Dr. **Louis Pinck**, der große Volksliedsammler Lothringens, am 18. Dezember 1940 gestorben. Das letzte Jahr seines Lebens hatte ihm das schwere Flüchtlingsdasein im Innern Frankreichs gebracht. Gesundheit und Lebenswillen des sonst so Rüstigen waren dadurch schwer erschüttert. Doch war es ihm noch vergönnt, einige Monate vor dem Tode in die geliebte lothringische Heimat zurückzukehren, der ja sein ganzes Lebenswerk gegolten hatte. Durch dieses Werk, vor allem durch die große Volksliedsammlung „Verklingende Weisen“ hat er seine Heimat als die reichste und wertvollste deutsche Volksliedlandschaft berühmt gemacht. Wo immer in Zukunft deutsches Volkslied Wert und Geltung besitzt, da wird sein Name eben so genannt werden müssen, wie der Herders, Arnims, Brentanos, Uhlands, Erks u. a., ja, man wird seine Sammlung als die beste, vollkommenste preisen, denn er hat mehr geleistet als sie alle.
Soll die Bedeutung von Pincks Lebenswerk, wie es vor allem in den 4 Bänden der „Verklingenden Weisen“ vorliegt (ein fünfter Bd. ist aus dem Nachlaß in Vorbereitung), kurz umrissen werden, so muß folgendes hervorgehoben werden: Hier liegt zunächst ein Heimatbuch vor, wie es schöner kaum ein anderer

Stamm aufzuweisen hat. Da uns nicht nur die Lieder, sondern auch deren Sänger in Wort und Bild entgegentreten, da die Stände Lothringens, seine Geschichte und die religiösen Beziehungen des Volkes in Lied und Beitext lebendig werden, so stellt es zusammen mit den Märchen- und Sagensammlungen von Angelika Merkelbach-Pinck (der Schwester des Verstorbenen), eine reiche Kulturgeschichte des lothringischen Volkstums dar.

Dann aber ist dieses Werk auch eine Fundgrube wertvollster Erkenntnisse für die Volksliedforschung geworden. Eine ganze Reihe dieser Erkenntnisse verdanken wir Louis Pinck selbst, so die Entdeckung Lothringens als einer Reliktlandschaft von besonderer Urtümlichkeit, die vor allem in den Melodien faßbar wird, – ferner den Nachweis, daß das Liedgut Lothringens kein landschaftliches Sondergut ist, sondern in engster Beziehung steht zu dem gesamtdeutschen Liedschatz vor 1700, dessen Umrisse sich erst heute, dank den „Verklingenden Weisen", allmählich abzuzeichnen beginnen. Wird doch heute schon für viele Lieder des Ostens und des Südostens, für die man wegen ihrer archaischen Fremdartigkeit slawischen Ursprung annahm, durch den lothringer Beleg die deutsche Herkunft erwiesen. (Man vergl. daraufhin etwa den 2. Bd. der Balladen in J. Meiers großem dt. Volksliedwerk.)

Wichtig für die Volksliedwissenschaft ist auch das neue Bild, das diese Sammlung der „Verklingenden Weisen" von der Entstehung und dem Leben des Volksliedes gibt. Die reichhaltige Beigabe von Varianten (besonders in den Goethe-Liedern und im 4. Band), die genauen Aufzeichnungen über Angaben der Volksliedsänger, betreffend Herkunft der Lieder u. a. geben uns einen tiefen Einblick in die schöpferischen Kräfte, die hier am Werke sind und die sich weit stärker erweisen als das destruktive Zersingen.

Auch die politische Bedeutung des Werkes von Dr. Louis Pinck ist bekannt. War es doch in all den Jahren des Kampfes den Lothringern ein trostvolles Zeugnis der angestammten Sprache und des ererbten Volkstums. Trotz der jahrhundertelangen Bindung an Frankreich haben keine französischen Lieder Aufnahme gefunden in den Liedschatz des lothringischen Volkes, und die Hochsprache fast aller Volkslieder weist hier stärker als sonst irgendwo auf die Bindung dieses Raumes an das Reich.

Neben die heimatkundliche, wissenschaftliche und politische Bedeutung der „Verklingenden Weisen" ist in der letzten Zeit immer mehr die rein musikalische getreten, und hier haben die lothringischen Volkslieder eine volkserzieherische Aufgabe zu erfüllen, die nur mit der des Volksliedes aus dem 16. Jhdt. zu vergleichen ist. L. Pinck wußte, daß die mündliche Tradition der Lieder zwar ihr Ende gefunden hat. Aber den Titel „Verklingende Weisen" wollte er nicht so verstanden wissen, als sei ihr Klingen im Dasein des Volkes endgültig dahin. Einstimmig und in Bearbeitungen werden sie in Zukunft – wie die Volkslieder des 16. Jhdts. – zum festen Bestand des gesamtdeutschen Volksliedschatzes gerechnet werden, ganz im Sinne des Verstorbenen, der noch kurz vor seinem Heimgange schrieb: „Daß unsere deutschen Volkslieder aus Lothringen im großen deutschen Reiche so günstige Aufnahme und in wissenschaftlichen wie in musikalischen Kreisen so hohe Anerkennung gefunden haben und finden, ist mir reicher Lohn, und ich freue mich, daß sie nun im Verein mit den schönsten deutschen Volksliedern im großen Reiche aller Welt verkünden: dieselben Brüder singen dieselben Lieder." Walther Lipphardt

Dem außerplanmäßigen Professor Dr. Herbert Birtner ist unter Ernennung zum außerordentlichen Professor in der Philosophischen Fakultät der Universität Graz der Lehrstuhl für Musikwissenschaft übertragen worden.

Dr. phil. habil. Heinrich Husmann wurde zum Dozenten für das Fach Musikwissenschaft an der Universität Leipzig ernannt.



Wolfgang Amadeus Mozart

Gürtelschnalle mit Meerschaum-Relief, im Besitz des Mozart-Museums zu Salzburg
Wahrscheinlich von Leonhard Posch 1780

Wolfgang Amadeus Mozart

† 5. Dezember 1791

MOZART UND DIE ÜBERLIEFERUNG

VON FRIEDRICH BLUME

Die Art und Weise, wie ein Musiker sich zu der kompositorischen Tradition seiner Zeit verhält, wie er die überkommenen Gattungen und Formen behandelt, sein Handwerkszeug anwendet und seinen Stil bildet, gehört zu den Zügen, die sein geschichtliches Bild maßgeblich bestimmen helfen. Er kann Überkommenes pietätvoll bewahren und qualitätvoll weiterführen, gebräuchliche Typen, Formen und Handgriffe fortsetzen, so den Bestand an Werken der einen und anderen Art vermehren und verdichten und dabei doch auf hoher Stufe stehen. So haben es etwa die deutschen Kantoren und Organisten des 17. Jahrhunderts gehalten, die, ohne eigentlich Neues zu prägen, auf gutem Niveau die überkommenen Formen und Arten des Orgelchorals, des vokalen Konzerts usw. gepflegt und damit über Deutschland jenes dichte Netz musikalischer Leistungen gebreitet haben, das einen unverlierbaren Zug in unserem Geschichtsbilde jener Zeit ausmacht. Der Komponist kann auch das Überkommene bewahren, dabei aber weiter entwickeln, das extensive Verfahren etwa jener deutschen Kantoren und Organisten mit einem intensiven verknüpfen oder auch durch ein intensives ersetzen, so aus dem eigenen Inneren, aus der individuellen Schöpferkraft heraus im weitergereichten und treu bewahrten Alten neues Leben wecken und die Überlieferung bis zur Höhe einer neuen Sinngebung umgestalten, ohne sie doch eigentlich zu durchbrechen. Das ist schon das Bild Buxtehudes, erst recht dasjenige J. S. Bachs, wenn man von den neuartigen Tendenzen seiner Konzerte absieht, oder G. F. Händels bis um 1730, seine Oratorien also nicht inbegriffen. Anders kann der Schaffende verfahren, dem, vor eine große Überlieferung gestellt, die Wahl aufgegeben wird, bei dieser zu verharren oder ganz neue Ideen, die sich ihm von außen her darbieten, aufzugreifen, sie sich zu assimilieren und von hier aus die Überlieferung gründlich zu sprengen. Die Großmeister des deutschen Hochbarock, Schütz, Schein und Scheidt haben, jeder auf seine Weise, eine solche Auseinandersetzung mit der Tradition vollzogen und damit, einerlei, wie der Vorgang bei einem jeden im einzelnen verlaufen ist, das Bild der deutschen Musik fundamental umgestaltet. Sind sie Revolutionäre gewesen, und jene anderen beharrende Geister? Die Frage darf so gewiß nicht gestellt werden. Vom reinen Konservativismus typisch kleinmeisterlicher Haltung abgesehen, gibt es keine bloß beharrenden und keine bloß

umstürzenden Naturen in der Musikgeschichte. Ein Mann wie Michael Praetorius ist doch seinem ganzen Wesen, seiner Herkunft, seiner Absicht und seinem Werk nach ein vorwiegend retrospektiver und nicht nur in Fragen des kirchlichen Dogmas orthodoxer Kopf gewesen: er hat dennoch die Fundamente für die Bauten Schützens, Scheins und Scheidts gelegt. Heinrich Schütz ist gewiß der Mann eines völligen Neubeginns in allem: gerade er predigt doch als Sechziger auf das Nachdrücklichste, wie dringend not dem Musiker die Schulung an der Kunst der Vergangenheit tue. So verschlingen sich Vergangenes und Zukünftiges in den Großen und in den Kleinen der Musik, und in jedem auf seine besondere Art, wirbelnd zum Strom lebendigen Geschehens. Aus Gestern und Morgen wird das Heute, es selbst noch frisch umwittert vom Hauch der Frühe, und doch schon Geschichte geworden.
Eher mag man ein elementares Genie wie Haydn einen „Revolutionär" nennen — innerhalb der Grenzen, die revolutionärem Denken im musikalischen Schaffen gezogen sind. Wie andere seiner Art, wie etwa Wagner oder Liszt, geht er einem selbsterschauten Ziel nach, sucht er das musikalische Kunstwerk aus neuen Inhalten heraus neu zu formen. Mit einer bewundernswerten Konsequenz treibt er Schritt um Schritt, Abschnitt um Abschnitt zäh den Kampf vorwärts, in stetiger Zielstrebigkeit, zum Teil wohl aus sicherem Instinkt, zum Teil auch, ähnlich wie Wagner aus wachem Bewußtsein verwirklichend, was er als ideale künstlerische Gestalt vor sich sieht. Längst weiß die Musikgeschichte, daß die Klaviersonate, die Sinfonie, das Streichquartett nicht von ihm „erfundene" Gattungen sind, er hat sie von Vorgängern übernommen. Aber was sie noch nicht erfüllt hatten, die endgültige Durchgestaltung, die Deckung zwischen einem neuen Vorstellungsinhalt und einer neuen Form, die Erhebung zum Typus einer neuen Klassizität, das wird nun von ihm verwirklicht, ohne Vorbild, ohne Anregung von außen, aus der Kraft seines „Originalgenies". Ganz von selbst treten dabei die genannten drei Gattungen — die in ihrer Zeit neuartigen — in den Vordergrund, an ihnen hat immer das Interesse für die geschichtliche Erscheinung Haydns gehaftet, und mit Recht. Alles Gewicht der Messen und Opern Haydns, seiner Lieder, seiner Trios oder Konzerte, erst heute langsam von der Forschung ans Licht gehoben, ändert nichts an dem Gesamtbilde, das sich auf der Basis Streichquartett — Klaviersonate — Sinfonie erbaut. Ja, die spätesten Messen, vor allem die beiden Oratorien, die dieses Lebenswerk krönend beschließen und den Zeitgenossen als vollkommenster Ausdruck ihres musikalischen Denkens und Fühlens, ja, ihrer Religion und ihres Weltbildes erschienen sind, erwachsen geradezu als reifste Früchte des organischen Prozesses, der vorher die Londoner Sinfonien oder die letzten Streichquartette aus sich hervorgetrieben hatte: nicht wie Händels Oratorien gegen Händels Opern berichten sie von einer zeitformenden, geschichtsbildenden Wendung des Künstlers: sie sind letzte Konsequenzen aus der Einheit eines lebendigen Wachstums.

Bis zu einem gewissen Grade ist es die „Zeitstimmung", der „Zeitgeschmack", d. h. das Bedürfnis einer musiktragenden sozialen Schicht, was die Haltung des Musikers

zu den Fragen der Tradition bestimmt. Einerlei, ob die Anekdote wahr oder nur gut erfunden ist, die von Sebastian Bach gelegentlich erzählt wird, er habe auf die Frage, warum er nie eine Oper geschrieben habe, geantwortet: „Weil mir niemand eine aufgetragen hat" — charakteristisch ist und bleibt sie für das Verhältnis zwischen aufgabenstellender Gesellschaft und aufgabenerfüllendem Künstler. Nur darf über dieser Seite der Sache die andere nicht übersehen werden, die den Künstler als Former und geistigen Führer der Gesellschaft erscheinen läßt. Die wegweisenden Neuschöpfungen in der musikalischen Geschichte jedenfalls wären nie zustandegekommen, wenn nicht zu Zeiten der musikalische Schöpfergeist auch seinerseits der Gesellschaft das Gesetz seines Willens aufgezwungen hätte. Für Männer vom Schlage Lassos, Schützens, Haydns oder Wagners gilt das zweifellos. Sie haben eine ermattete, zum Beharren neigende Gesellschaft mit sich fortgerissen, neuer Denkungsart entgegen. Wenn die Gesellschaft als Auftraggeberin ihre Funktion erfüllen soll, dann muß sie, wie im frühen und hohen Mittelalter, in der Renaissance usw. selbst triebkräftig und ideenvoll sein; ermattet sie, so kehrt sich das Verhältnis um. Auch hier gibt es jedoch kein Entweder — Oder, so wenig wie bei der Frage: „reaktionär oder revolutionär?" Es gibt nur eine geheimnisvolle Durchdringung von „Zeitstimmung" und „Schöpferwillen", das Ineinander beider macht erst die wirkliche Geschichte aus. Haydn war unbequem, bevor er der anerkannte europäische Meister wurde und es zum guten Ton gehörte, ihn zu vergöttern; noch in den 80er Jahren klagt er über Feinde und Neider. Es hat die unbeirrbare Stetigkeit eines Menschenalters gekostet, bevor die Selbstherrlichkeit und Selbstverantwortlichkeit des Einzelnen sich gegen das Gebot einer entartenden und formlos werdenden, aus sich nicht mehr ideengebenden Gesellschaft durchgesetzt hatte, das Gesetz des Handelns vom Kollektiv auf die Persönlichkeit, von der Tradition auf die fortreißende Gewalt eines genialischen Willens übergegangen war. Bei Beethoven hat sich das gleiche Spiel in jüngerer Schicht noch einmal wiederholt. Er konnte schon auf dem fußen, was Haydn errungen hatte; das Neuland, auf dem Haydn noch Eroberer gewesen war, fiel Beethoven schon als Erbe zu. Aber auch er wird nach einer kurzen Zeit der verhätschelnden Anerkennung alsbald der Unbequeme, der Despot, der einer zum Verharren neigenden Gesellschaftsschicht einen neuen Willen aufzwingt, bis ans Ende im Kampf mit ihr, aber er nun schon nicht mehr so vollkommen Sieger wie einst Haydn.

Die Mitte des 18. Jahrhunderts, schärfste Kulturwende unserer gesamten neueren Geschichte auf allen Gebieten des geistigen und materiellen Lebens, hat die Musiker alle in den gleichen Zwiespalt getrieben, der zwischen einer noch als bindend anerkannten, aber zerfallenden Gesellschaftsschichtung und dem genialischen Einzelwillen aufklafft. Noch sucht der Schaffende aus einer alten Ordnung des Lebens nach Rängen und Ständen, nach weltlichem und geistlichem Bereich seinen Auftrag zu finden, sich an die Regel des Herkommens zu halten und dieser „gottgewollten" Ordnung mit seinem Werk zu dienen. Schon aber entgleitet sie ihm, er sieht sich gezwungen, sich selbst das Gesetz des Handelns zu geben, seine eigene Seele zum Maßstab der Dinge

zu machen und die Aussprache des eigenen Inneren, das Bekenntnis, das Erlebnis vor der Menge zur Schau zu stellen. Nicht mehr von der Erfüllung eines Herkommens, sondern von der Überzeugungskraft seiner Sprache, von der Gewalt seiner Ideen, vom Gewicht seines Ethos wird es abhängen, ob er seinem Werk Durchschlagskraft zu verleihen vermag. Die Musiker alle stehen in dieser drangvollen Ungewißheit. Schon Friedemann Bach zerbricht an der Unmöglichkeit, eine geahnte neue Freiheit gegen alte Ordnung durchzusetzen. Philipp Emanuel Bach findet den Weg aus der zerfallenden alten Form in die humanitäre, religiös-moralisierende Freizügigkeit des hanseständtischen Bürgertums. Haydn formt die neue Welt der idealen Bilder von Gott, Natur und Mensch nach seinem eigenen Geiste und wird der repräsentative Musiker moderner Haltung: Einzelner der Gesellschaft, ja, fast schon der „Masse" gegenüber, aus eigener Kraft die Ideen des Kantischen Zeitalters gestaltend, in vollem Bewußtsein die ethische und soziale Sendung des Künstlers vertretend, vollendet er in letzter Größe den Typus des „freien Künstlers". Beethoven schon treibt den Gegensatz auf die Spitze und wird zum grollenden Abseitigen, zum erschauernd vergötterten, aber gern umgangenen Titanen, die Welt und er verstehen einander nicht mehr. Der Zwiespalt ist da, an dem die Romantiker verbluten werden.

Mozart steht mitten in diesem Ringen, vielfältig hin- und hergerissen. Nicht selbstbewußter und innerlich gesicherter Künder neuer Wahrheit und neuer Form wie Gluck oder Haydn, nicht umschattet von der einsamen Dämonie Beethovens, nicht lässig geschaukelt von der gefälligen Eleganz Johann Christian Bachs, aber nur noch in Teilen seines Werkes retrospektiv und einer alten Ordnung verpflichtet wie sein Vater. Die Tragik seines Daseins beginnt im Grunde schon in seiner frühesten Jugend, die das Geschwisterpaar durch die Salons des ancien régime führt und den Sohn an der Hand des Vaters in die scheinbar gesicherte Welt der Überlieferung gleiten läßt. Es gibt keinen Musiker in seiner Zeit, der so viel gelernt und angenommen hat wie W. A. Mozart, von der spätbarocken Kleinüberlieferung der Telemann, Hasse, Gräfe, die ihm der väterliche Lehrer zuleitete, über den Kontrapunkt Fuxens und Martinis, die gleichfalls spätbarocke opera seria Metastasianischen Angedenkens — die ja im „Titus" spät noch einmal einen Nachklang findet —, die Neuneapolitaner der Jommelli-Traetta-Gruppe, die im „Idomeneo" ihre Wirkung bezeugt, die österreichische Serenaden- und Divertimentopraxis, die Klaviermusik der Galuppi, Paradisi, Pescetti und der Pariser Deutschen Schobert, Eckardt, Edelmann, Honauer und Raupach, die betriebsame Eleganz J. Christian Bachs, die Salzburger Oratorienüberlieferung Eberlins, die opera buffa Piccinis und Gaßmanns, das Wiener Singspiel Umlaufs und Ulbrichs bis hin zur opéra comique, zur Mannheimer Sinfonik, zu den Musikdramen Glucks und bis zu der späten Berührung mit den Oratorien Händels und dem Wohltemperierten Klavier Bachs. Das alles hat sich in Mozarts eigenem Werk gesammelt und hat seine Spuren oft so deutlich hinterlassen, daß Hermann Abert gelegentlich sagen konnte, Mozart habe die Fähigkeit besessen, geradezu in die Haut seines Vorbildes hineinzuschlüpfen.

Freilich, bis in das Tiefste reichten diese Eindrücke nicht. Sie haben Mozarts Kenntnisse und Technik erweitert, sie haben in ihm den farbigen Hintergrund bereitet, vor dem er die Leuchtkraft seiner eigenen Palette umso glanzvoller erstrahlen lassen konnte, sie haben ihn angeregt und bereichert, befruchtet und gefördert. Im Tiefsten erregt, zur Einkehr getrieben, wahrhaft beschenkt und — wahrhaft begriffen hat ihn nur Einer: Joseph Haydn. (Die Wertung meines hochverehrten Lehrers, des grundlegenden Mozartforschers Hermann Abert — W. A. Mozart, II, S. 59—60 — dürfte den inneren Abstand zwischen Haydn und Mozart überschätzt und die Wirkung des Älteren auf den Jüngeren in dessen späterem Instrumentalschaffen unterschätzt haben, begreiflicherweise, da die Haydn-Forschung ja erst in den allerletzten Jahren eindringlicher geworden ist.) So viele Wendungen und Schwenkungen Mozarts Stil bis zu dieser Zeit der Begegnung mit Haydn erkennen läßt, so vielen Anregungen und Lockungen er gefolgt ist, erst Haydn hat in sein Werk so entscheidend eingegriffen, daß hier fast ein Bruch entstehen konnte. Die sechs Haydn gewidmeten Streichquartette, die späten Quintette, die Sinfonien von K.-V. 385 an, die Klavierkonzerte nach K.-V. 449 und 450, die Klaviersonate K.-V. 457 und die drei letzten Klavierfantasien, darüber hinaus aber viele andere Instrumentalwerke legen Zeugnis für die Tiefe ab, in der sich der Einbruch vollzogen hat. Charakteristisch genug, daß in die Vokalwerke der Bruch nicht spürbar hinüberreicht: die Wirkung ging eben von dem Instrumentalkomponisten Haydn aus und traf Mozarts instrumentales Schaffen, dieses aber ins Herz. Wenn er gelegentlich gesagt hat, erst von Haydn habe er gelernt, wie man Streichquartette schreiben müsse, so belegt das, wie stark Mozart selbst sich der Beziehung bewußt war; in Wirklichkeit aber reicht der Vorgang über diese Gattung hinaus bis in den tiefsten Grund von Mozarts kompositorischem Denken überhaupt. Wenn es zu jener Zeit (etwa von Ende 1782 an) überhaupt noch einer letzten Fundamentierung der Abkehr bedurfte, die Mozart von der Überlieferung längst vollzogen hatte, so ist sie durch Haydn geleistet worden.

Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß bis zu der Begegnung mit Haydn die Überlieferung für Mozart noch kein eigentliches „Problem“ bedeutet hat. Frisch und unbekümmert schreibt er, wie Herz und Sinne es ihm eingeben, in seiner Frühzeit nach bewährten Mustern. Da sind die Werke aus der Zeit der großen Reise, die Leopold mit den Kindern unternahm, und die sie über München, Mainz, Brüssel nach Paris und London, damals zwei Zentren der deutschen Musikübung, und zurück über Holland und Frankreich führte. Die ersten Sinfonien und Sonaten des Wunderkindes entstehen, Schobert und die anderen deutschen Pianisten in Paris, dann vor allem J. Christian Bach drücken deutlich ihre Spuren ab. Klavierkonzerte werden nach Soloklavierwerken von Honauer, Raupach und Schobert für den Reisegebrauch zurechtgemacht. Christian Bach und Karl Friedrich Abel zeichnen den Typus für die Sinfonie vor. Die in Salzburg 1767 entstandene „Schuldigkeit des ersten Gebots“ nimmt J. Eberlin zum Vorbild. Die „Finta semplice“ wandelt in den herkömmlichen Bahnen der opera buffa, für „Bastien und Bastienne“ fand sich an Rousseau, zum

Teil vielleicht an Hiller das Muster. Die 1767—68 entstandenen Sinfonien K.-V. 43, 45 und 46 verlassen Chr. Bachs Typus und gehen zur Wiener Schule der Monn, Wagenseil und Starzer über. Für die Cassationen des Jahres 1770 konnte Mozart in Salzburg unmittelbare Vorbilder an Michael Haydn und an seinem eigenen Vater finden. Auch die Kirchenmusiken folgen wohlbetretenen Pfaden, wie sie etwa J. A. Hasse früher beschritten hatte. Die drei italienischen Reisen von 1769 bis 1773 bringen die unmittelbare Anschauung der opera seria hinzu, und Mozart bemüht sich, die herkömmliche Schablone der Vinci, Porpora und Hasse sowie der jüngeren Meister Jommelli und Traetta, besonders des Francesco di Majo zu erfüllen. Auch hier steht wieder J. Christian Bach als leuchtendes Vorbild am Wege. „Mitridate", „Lucio Silla", „Ascanio in Alba", „Il sogno di Scipione", „Il Rè pastore" wandeln wie auch das Oratorium „La Betulia liberata" die gewohnten Bahnen, die man als „neuneapolitanischen" Stil zu bezeichnen pflegt. In den folgenden Salzburger Instrumentalwerken wirkt der Eindruck G. B. Sammartinis, Boccherinis und anderer Italiener nach, erst langsam machen sich die Spuren der böhmischen Musikergruppe bemerkbar, die damals in Mannheim tätig war. Des Vaters Hand ist bei der Zuführung aller dieser Muster nicht zu verkennen. Leopold Mozart hielt es für seine Pflicht, aus seinem Sohne nach besten Kräften einen tüchtigen Musiker zu machen, und das mußte für den Mann der älteren Generation heißen, die arrivierten und anerkannten Meister als Vorbilder hinstellen. Wo der Stil der jüngeren böhmischen Musikergruppe in W. A. Mozarts Arbeiten einzudringen beginnt, ein Stil, der Leopold als „vermanirierter Mannheimer goût" unsympathisch und in seinem ungebändigten Gefühlsüberschwang wohl auch etwas unheimlich war, wird die Grenze der väterlichen Einwirkung sichtbar. Die Sinfonien K.-V. 74, 84, 95, 97 tragen noch unverkennbar italienische Züge, während die folgenden, 98, 110, 112, 114, 130, 134 langsam zu „mannheimern" anfangen. Aber auch das geschieht zunächst nur im Sinne der Aneignung und der Einpassung in einen neuen Typus. Ähnliches gilt für die ersten 9 Streichquartette, während mit den Violinsonaten K.-V. 55—60, die nach der einleuchtenden Beweisführung von Wyzewa-St. Foix erst 1772/73 anzusetzen sind, zum ersten Male der Frühlingshauch des Unmittelbaren und Erlebten fühlbar wird, eine Regung von Sturm und Drang, die dann in der Folge immer deutlicher hervorbricht. Aber nur sehr langsam wandelt sich das Bild. Die „Finta giardiniera" geht doch im wesentlichen wieder betretene Wege, die Sinfonien K.-V. 183 und 199—202 dagegen (um 1773/74) lassen nun immer schärfer eine geheime Erregtheit und z. Tl. eine „leidenschaftliche, pessimistische Stimmung" (Abert) erkennen, die auf die große Wende vorausweist. Mit dem Streichquartett K.-V. 173 und seinen Nachbarn wird zum ersten Male die Nähe Haydns spürbar, aber auch sie nur im Sinne der Aneignung und Nachahmung neuer Muster. Dann beginnt das fesselnde Schauspiel, wie in dem jungen Meister nun immer stärker und impulsiver das Eigene hervorquillt, bei glänzender Beherrschung aller Formen der Wille zur Selbstaussprache, der Durchbruch des Gefühls, die leidenschaftsgepeitschten Stimmungsum-

schläge zwischen überschäumendem Lebensdrang und tiefster Niedergeschlagenheit. Allenthalben nun branden die Wogen eines neuen und spontanen Lebensgefühls, eines stürmischen und genialischen Kunstwollens gegen die Grenzen der Überlieferung an. Die Divertimenti nach K.-V. 213, die Haffner-Serenade, das Klavierkonzert 271, die 5 Violinkonzerte von 1775 verraten die Unstetheit dieses Drängens und Treibens, das zwischen unerhörter Sinnenschönheit und glänzendem Spiel mit der hergebrachten Form auf der einen, maßloser Erregtheit des Fühlens und entschiedenem Drang zur Bildung eines neuen Sprach- und Formenschatzes auf der anderen Seite hin- und hergerissen erscheint.

Das alles besagt nicht, daß Mozart unselbständig gewesen, daß sein Schaffen geradezu als Summe der auf ihn eingeströmten Einflüsse zu verstehen sei, wie es Wyzewa und St. Foix wollten. Des Eigenen findet sich übergenug, es reift zusehends heran. Schon die Auswahl, die Mozart unter den möglichen Mustern trifft, verdiente, besonders gewürdigt zu werden. Aber sein Verhalten beweist eben gleichzeitig, wie wenig ihm die Überlieferung noch ein Problem war, wie wenig er noch das Bedürfnis empfand, sich mit ihr kritisch auseinanderzusetzen. Er nahm sie, wie er sie fand, er pflückte die Rosen am Wege, das genügte. Jetzt aber war die Zeit der Reife angebrochen. Der Fußtritt, den vier Jahre später der Hofmeister des Salzburger Erzbischofs, der Graf Arco, Mozart bei seiner Entlassung aus dem Dienst nachgeschickt hat, ist mehr als ein unerfreuliches Ereignis in diesem einzelnen Künstlerdasein: er bedeutet den Bruch zwischen zwei Welten. Einen Bruch, den Mozart innerlich wohl längst vollzogen hatte, wenn er auch in seinem rührenden, denkwürdigen Abschiedsgesuch von 1777 alles aufgewendet hatte, um eine äußere Katastrophe abzuwenden:

> „Die Eltern bemühen sich, ihre Kinder in den Stand zu setzen, ihr Brot für sich selbst gewinnen zu können, und das sind sie ihrem eigenen und dem Nutzen des Staates schuldig. Je mehr die Kinder von Gott Talente erhalten haben, je mehr sind sie verbunden, Gebrauch davon zu machen, um ihre eigenen und ihrer Eltern Umstände zu verbessern, ihren Eltern beizustehen und für ihr eigenes Fortkommen und für die Zukunft zu sorgen. Diesen Talentwucher lehrt uns das Evangelium. Ich bin demnach vor Gott und meinem Gewissen schuldig, meinem Vater, der alle seine Stunden ohnermüdet auf meine Erziehung verwendet, nach meinen Kräften dankbar zu sein, ihm die Bürde zu erleichtern und nun für mich und dann auch für meine Schwester zu sorgen, ..."

Nun begibt sich Mozart selbstbewußt auf diejenige Reise, die seinem Vater so zuwider war, nach Mannheim und Paris. Nun trinkt er an der Quelle jener neuen Instrumentalmusik, die ihn schon lange gelockt hatte, nun lernt er ihr vokales Gegenstück in der opéra comique, der bürgerlichen Rührungsoper, kennen. Nun beginnt mit der Fülle der Klavier- und Violinsonaten von K.-V. 309, bzw. 296 an die Reihe der allbekannten Werke, die Mozart auf eigenen Wegen zeigen. In Salzburg folgen die Sinfonien von 318, die Klavierkonzerte von 365 an. Die Musik zum „König Thamos" und der „Idomeneo" machen die Wendung unmißverständlich klar, der Bann des Herkommens ist gebrochen, eine neue Welt steigt auf aus der eigenen Brust. Eine Welt, in der reines Menschentum, Drang des Herzens, tiefstes Erlebnis

der Seele sich aussprechen und unmittelbar, ohne die Brücke des richtenden Kunstverstandes zum Herzen reden. Hier hatte die höfische Gesellschaft, die Trägerin der Überlieferung, nichts mehr mitzusprechen. Die Qual der letzten Jahre im Salzburger Dienst, die endgültige Entlassung von 1781 besiegelten nur das, was schon feststand: Mozart war ein freier Mann geworden, ein Künstler eigenen Rechtes und eigener Verantwortlichkeit, die väterliche Vormundschaft war ebenso gebrochen wie die Kette der alten Gesellschaftsordnung. Mit ihnen war das Band der Überlieferung zerschnitten.
Ist Mozart damit zum musikalischen Revolutionär geworden? Hat er das Steuer gänzlich herumgeworfen und alles hinter sich gelassen, was ihn mit der Vergangenheit verknüpfte? Nie und nimmer. Gerade Mozarts Schaffen in seiner Wiener Zeit ist ein sprechender Beweis dafür, wie wenig ein Komponist absoluter Revolutionär sein kann, selbst wenn inneres Wachstum, äußeres Geschehen und bewußte Kunstkritik sich vereinigen, um den Bruch mit der Vergangenheit anscheinend bis zum vollen Radikalismus zu treiben. Das Elternhaus, der sorgende und lehrende Vater, die Heimat, der gewohnte Lebenskreis, alles konnte er hinter sich werfen, aber die Brücke zur künstlerischen Überlieferung trug. Viel mehr als Haydn, der zielbewußt Schritt um Schritt sich die neuen Ufer erkämpfte, ist Mozart ihr zeitlebens verbunden geblieben. „Figaro“ und „Don Giovanni“, „Così fan tutte“ und „Zauberflöte“, Sinfonien, Quartette, Konzerte und Sonaten, alles zehrt vom Gute der Überlieferung. Aber mehr und mehr wird sie zur Hülle, zum Gefäß. Mehr und mehr verlagert sich das Gewicht auf das, was sie enthalten, auf die Aussprache des Innersten und Persönlichsten. Was früher Erfüllung einer Schablone war, wenn auch mit noch so viel Reichtum des eigenen Einfalls, noch so viel farbiger Fülle und frischer Kraft, das wird nun Mittel zum Zweck, es sinkt herab zur Technik, zum Handwerkszeug. Die Form wird Schale, streng geprägt und bis ins Kleinste liebevoll durchdacht, entwickelt von Fall zu Fall aus dem, was in ihr ausgesprochen werden soll. Es gibt keinen Musiker, bei dem das Verhältnis zwischen Form und Inhalt so diffizil, so schattierungsreich und dabei doch so selbstverständlich überzeugend wäre wie bei Mozart. Niemals hat er mit der konsequenten Schärfe Haydns das Werk nach seinem und nur nach seinem Willen geformt. Bis in die Arien der Königin der Nacht hinein zieht die opera seria ihre Spuren, und es ist von höchstem Interesse zu beobachten, wie er sich im „Titus“ mit dem Problem ihrer Überlieferung auseinandersetzt. „Così fan tutte“ steckt voll von alten buffo-Elementen. Die letzten Sinfonien und Klavierkonzerte verleugnen nicht, daß ihr Meister einmal bei den Cannabich und Eichner, den Sammartini und Galuppi, den Christian Bach und Schobert in die Lehre gegangen ist. Selbst die letzten Streichquartette und -quintette weisen manchen versteckten Zug auf, dessen Ahnen in Mannheim oder in Neapel aufzuspüren wären.
Aber das alles wird unwesentlich, fast schemenhaft unwirklich. Die vollendete Süßigkeit einer Romanze, die leidvolle Klage der „Maurerischen Trauermusik“, die eschatologischen Posaunen des „Don Giovanni“ selbst die jagende Gehetztheit der G-Moll-Sinfonie sind doch nur Traum und Trug, Schattenbilder der Wirklichkeit, und

Liebstes, bestes Herzensweibchen! —

Brief Mozarts an seine Gattin vom 5. Juli 1791

gestern habe ich mit dem Obristlieutenant gespeist, bey Schikaneder, der auch im Antoni baad ist. — heute speise ich bey Schwingenschuh. — adieu schatzerl — liebes Weibi Manni; ich muss schnell schliessen — aber höre ich 1 uhr schlagen — und du weist dass man bey Schwingenschuh früh isst. — adieu. — Ewig dein

Vienne den 5 Jullij 791.

Mozart

küsse statt meiner den Carl — und kitzle den [illegible] den Schnarrer

leben in einem Reiche, das dem Wohl und Wehe des Irdischen halb entrückt ist. Was zu den jungen Romantikern sprach und uns heute mächtig wieder ergreift, ist jenes geheimnisvoll übersinnliche Weben, jener Hauch einer anderen Welt, jene ironische Zwiegesichtigkeit, mit denen sich Mozart sowohl von Haydn wie von Beethoven weltenweit unterscheidet. Jenes Unfaßbare, das nicht in Worten ausgedrückt werden kann, und das Musik werden mußte, weil es mit Worten unaussprechbar ist.
Mehr als irgendein anderer seiner Zeit ist Mozart zwischen die zwei Welten eingespannt, die Kraft der Überlieferung und den Drang des eigenen Herzens. Zwei Seelen wohnen in seiner Brust, „die eine hält in derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen, die andre hebt gewaltsam sich vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen". Wenn es das Geheimnis des Tragischen ist, das seine Gestalt umwittert, das Geheimnis des Jenseitigen, das uns aus der „Zauberflöte" oder dem „Don Giovanni", das Geheimnis des Spiegelbildes, das uns aus „Così fan tutte" und dem Klarinettenquintett magisch ergreift, so beruht es nicht zuletzt auf diesem inneren Gespanntsein, das auf der ambrosischen Wolke des schönen Spiels formenfreudiger Überlieferung Kraft und Willen, Leidenschaft und Ausweglosigkeit, Größe und Verzicht reinen Menschentums einherführt.

WELT UND WIRKLICHKEIT IN MOZARTS SPÄTOPERN

VON HORST GOERGES

Wenn man von der Bühne her zu Mozart kommt, etwa die Aufgabe hat, eine der späten Opern zu inszenieren, die Gestalten von der Musik her lebendig werden zu lassen und zu deuten, dann ergibt sich die Schwierigkeit, daß die Gestalten nicht alle denselben Grad von „Wirklichkeit" und „Dichte" zu besitzen scheinen. Zwischen dem Weltbild des „Figaro" und der „Zauberflöte", dem des „Don Giovanni" und „Cosi fan tutte" besteht nicht nur ein gradueller Unterschied, etwa der einer geringeren oder größeren schöpferischen Reife oder einer mehr oder weniger starken dramatischen Sicherheit, sondern der Abstand zu der Wirklichkeit des dargestellten Weltbildes, das Verhältnis zu der realen Existenz der Gestalten, die es verkörpern, erscheint verschieden.
Dabei ist es Mozart selbst gewesen, der das Bild des neuen Menschen, „jene unteilbare innere Einheit lebendiger Kräfte" geschaffen hat, sie in den Mittelpunkt des Dramas gestellt — vielmehr das dramatische Leben selbst aus dem Reichtum der menschlichen Seele entwickelt hat. Die Mozartschen Menschengestalten unterscheiden sich von den Verkündern ethischer Ideen Glucks und den Trägern typisch feststehender Eigenschaften der rationalistischen opera seria durch die Einmaligkeit und die Eigengesetzlichkeit ihrer Existenz. Sie bestehen — wie die Menschen Shakespeares — in ihrer vollen Wirklichkeit, sie sind keine Ideenträger, die nur lebendig sind kraft eines hinzugedachten Sinnes, einer mitgegebenen, außerhalb ihrer selbst liegenden Bedeutung.

Und doch erscheint der Grad der Wirklichkeit, den die Gestalten in Mozarts späten Opern besitzen, differenziert durch das unterschiedliche Verhältnis der Gestalten zueinander, sodaß trotz der „empirischen Charaktere" das Weltbild oft seltsam transparent erscheint.

Im „Figaro", dieser wahrhaft klassischen musikalischen Komödie, ist die Wirklichkeit vollkommen gegenständlich, die Gestalten sind unmittelbar und geschlossen. Nichts ist über das Gegebene hinaus „mitgemeint", das Kunstwerk ist vollgültiges Abbild der Wirklichkeit, vereinigt alle Strömungen und Gegensätze in sich und läßt sie in die Form aufgehen. Dramatisch gesehen: alle Spannungen und Konflikte entstehen aus dem bestimmten, menschlichen Charakter, der zwar vielseitig schattiert und wandlungsfähig erscheint, aber folgerichtig und ein empirischer Charakter ist, nicht wie in der opera seria ein bestimmter, in eine dramatische Situation hineingeordneter Typus. Die vielfältigen Möglichkeiten menschlichen Daseins werden entfaltet und gegeneinander geführt zu einer vollgültigen Realität, die keine andere Schichtung und Wertung zuläßt als die der seelischen Qualität. Die stärkste seelische Kraft, die Gräfin, bleibt schließlich Siegerin gegenüber der trüben, allzumännlichen Leidenschaft ihres Gatten. Und an ihr gemessen sind die anderen Gestalten mehr oder weniger bedeutend, aber an Wirklichkeit und Dichte gleich stark, und alle gehen sie auf in der klassischen Form, die die Gegensätze in sich aufnimmt und verarbeitet. Welche verschiedenartigen Gestalten stehen beispielsweise im Finale des II. Aktes vor uns, wieviel Gemeinheit und Güte, Reinheit und Begierde, List und Liebe werden gegeneinander ausgespielt und in die Form gebannt, in der sie beschlossen bleiben. Die Gestalten sind in ihrer Realität eindeutig und geben der Darstellung eine sichere Handhabe für die Verkörperung dieses realen Weltbildes.

Im „Don Giovanni" verliert sich diese Einheit. Die Gestalten stehen in einem merkwürdig indirekten Licht, das sich in „Cosi fan tutte" vollends in alle Regenbogenfarben der Ironie auflöst und die Figuren aus der menschlichen Wirklichkeit in die Szenerie eines geistreichen Marionettentheaters hinüberspielt. In der „Zauberflöte" endlich, in der „höheren Wirklichkeit" geklärten, „durch Weisheit und Liebe geläuterten" Menschentums, werden die Gestalten in festgefügten — an ethischen Idealen gemessenen — Bereichen gegeneinander abgesetzt.

Eine bühnenmäßige Darstellung wird sich nicht nur um stilistische Fragen bemühen, sondern muß die Mozartsche Welt in ihrer Wirklichkeitsdichte und geheimnisvollen Lebendigkeit von der Musik her zu erfassen suchen.

Ein Regisseur wird bei einer Don Giovanni-Inszenierung vom II. Finale ausgehen — nicht nur weil es die wirksamste Szene ist — (das auch; Mozart verstand viel vom Theater und von der Dramaturgie der Oper!), sondern weil er hier den Schlüssel zum ganzen Drama findet. Auf diese Auseinandersetzung mit einer außermenschlichen Kraft scheint alles Vorangegangene hinzuzielen. Im menschlichen Bereich ist Don Giovanni kein Gegner erwachsen, er ist kraft seiner dämonischen Besessenheit Herr in diesem Bereich geblieben. Die Gestalten waren abhängig von ihm,

er bildete ihr Schicksal. Mitunter schien es, daß er alle Fäden in der Hand hielt und das Spiel lenkte nach seinem Willen. Von der ersten Szene mit dem Komthur spannt sich der große Bogen zum Finale. Diese beiden Szenen mit dem schicksalhaften d-moll-Klang bilden Rahmen und Hintergrund für das ganze Geschehen. Alles andere spielt sich wie auf einer Vorderbühne ab, hat nicht dieselbe Fülle und Bedeutung wie jene Auseinandersetzung. Der Wirklichkeitsgrad dieser eigentlichen, vordergründigen Handlung — also die Episoden um Elvira, Donna Anna und Octavio, die Szenen mit Leporello, das Spiel um Zerline und Masetto — wird ständig gemessen an der Tiefe des Raumes, der sich gleich zu Beginn mit der todbringenden Auseinandersetzung zwischen Don Giovanni und dem Komthur auftut und gegenwärtig bleibt — meist in der Gestalt der Donna Anna — bis zur Katastrophe. Hier erfolgt die Auseinandersetzung auf einer anderen Wirklichkeitsebene und bestimmt von hier aus den ganzen innerdramatischen Aufbau, gibt dem tragikomischen Zwischenspiel seinen Sinn als Wirkungsfeld der dämonischen Kraft, die von Don Giovanni ausgeht. Don Giovanni spricht bei jener ersten Auseinandersetzung und bei der gewaltigen im II. Finale eine ganz eigene Sprache, die sich wesentlich unterscheidet von der anpassungsfähigen, biegsamen Ausdrucksform, die er in der Vordergrundshandlung anwendet. Hier geht er auf den jeweiligen Charakter, auf die persönlich gefärbte Ausdrucksmelodik ein, womit schon deutlich wird, daß die anderen Gestalten eine durchaus eigene Sprache haben, als vollwertige Charaktere in ihrem menschlichen Daseinsbereich gezeichnet sind. Nichts lag Mozart ferner als hier zu karikieren. (Was hätte ein zeitgenössischer Italiener aus der Gestalt der Elvira und Leporellos gemacht — zu welchem Heroinenpathos hätten die Franzosen die Figur der Donna Anna gesteigert!) Und doch wirken die Gestalten innerhalb des Ganzen, also bezogen auf die großgespannte, hintergründige Handlungswelt, seltsam fragwürdig. Allein durch die Folge der Szenen aufeinander erscheint zunächst fast jede einzelne Äußerung in ihrem seelischen Gewicht, in ihrer persönlichen Wirklichkeit in Frage gestellt. Fast könnte sich der Verdacht einer Parodie aufdrängen, wenn nicht der Ernst und die Aufrichtigkeit der Äußerung, sei es in einer Arie oder im Ensemble, derart überzeugend und lebensecht zum Ausdruck kämen.

Die Charakterisierung der Einzelgestalt geht aus von der eigentlichen musikalischen „Nummer", dann aber wird ihre Stellung im Ablauf des Ganzen wesentlich. Und hier ergibt sich schon rein äußerlich ein Gegeneinander, wodurch ein Affekt, eine Stimmung, im Gegensatz entkräftet und in Frage gestellt wird. Schon Elviras Arie (Nr. 3), aus der der ganze Schmerz der verlassenen Liebenden spricht, wird allein durch die Tatsache, daß Don Giovanni, der Schuldige, die Klage heimlich mitanhört, dann aber durch sein frivoles Werben und besonders durch Leporellos anzügliche Registerarie (Nr. 4), beinahe parodiert. Dabei ist es so, daß Elvira an menschlicher Würde nichts einbüßt, nur wird ihrer Äußerung das seelische Agens genommen. Auch die einfältige Fröhlichkeit der bäuerlichen Hochzeitsmusik (Nr. 5), Masettos ehrlicher Wutausbruch (Nr. 6) werden zum Mittel für Don Giovannis Spottlust und Ironie, die sich zu jener Kavalierszene steigern, in der er durch geschicktes Ein-

gehen auf Zerlinens Vorstellungswelt und durch ein plumpes Heiratsversprechen schneller Sieger über ihre anfängliche Scheu wird (Nr. 7). Auf diese idyllische Szene folgt plötzlich Elviras hochdramatische barocke Arie (Nr. 8) und der Auftritt der beiden rächenden Gestalten, die ahnungslos den Gegenstand ihrer Rache ins Vertrauen ziehen. Überhaupt ist dieses Quartett (Nr. 9) mit der Verknüpfung der vier Gestalten, dem Hinweis auf Elviras Wahnsinn durch Don Giovanni von zwiespältigem Charakter. In dem flammenden Ausbruch Donna Annas (Nr. 10) wird plötzlich wieder der dunkle Hintergrund spürbar, das d-moll des Todes- und Rachegedankens. Ihr gegenüber steht die einzige Selbstäußerung Don Giovannis, die Arie der dämonischen Besessenheit, der durchbrechenden, triumphierenden Lebensleidenschaft. Bei beiden Gestalten steigert sich das Daseinsgefühl bis an die Grenzen ihrer Wirklichkeit. Aber der Höhepunkt ist noch nicht erreicht. Das Finale des I. Aktes sieht Don Giovanni als Sieger. Der Gedanke, die drei rächenden Gestalten (d-moll!) zu dem Fest einladen zu lassen, sie mit allem Zeremoniell zu empfangen, in den Tanz einzubeziehen, ist von einer geradezu satanischen Ironie. Hier wird der Unterschied deutlich zu dem Finale des „Figaro". Dort die reale diesseitige Welt, trotz der verschiedenartigsten Charaktere eine einheitliche Wirklichkeit; hier dagegen wird eine heimliche Spannung, eine dämonische Unruhe hinter all dem vordergründigen Geschehen spürbar. Die Träger des Rachegedankens, die dem Mörder den Tod geschworen haben, tanzen auf seinem Fest, Don Giovanni wirbt um Zerline, und Leporello führt eine burleske Szene mit Masetto auf. Die Extreme berühren sich. Das Ganze ist getragen von der Grundstimmung der drei Orchester. Die gewaltig gesteigerte Spannung läuft leer in der grotesken Szene, wo Don Giovanni Leporello als den einzig Schuldigen hinstellt und dadurch die anderen in höhnischem Abstand hält. Von hier aus erwächst dann die große dramatische Steigerung, in der sich mit den drohenden Unisonogängen und der Gewittermusik schon die Stimme des Jenseits vernehmen läßt. Aber noch bleibt Don Giovanni Herr in diesem Wirklichkeitsbereich, entzieht sich lachend den aufgeregten Kräften, die sich entladen wollen.

Die Abhängigkeit und Fragwürdigkeit aller Gestalten, das Parodieren jeglicher menschlichen Äußerung werden nicht allein deutlich durch das Nacheinander der Szenen, sondern schon in ihnen selbst. Das tragikomische Terzett (Nr. 15), das ironische Ständchen (Nr. 16), die drastische Bestrafung von Masettos Mordgelüsten — durch Zerlinens treuherzige Arie noch besonders ironisch verschärft — zeigen, wie Don Giovanni die Figuren auf den Feldern bewegt. Eine fast unerträgliche Persiflage des echten Gefühls ist die Liebesszene Leporellos und Elviras im Sextett. Das merkwürdige Licht, das über diesem ganzen Ensemble ausgebreitet ist — das verhangene Es-Dur des Beginns, dann der feierliche Klang der Trompeten bei Donna Annas Auftritt — stellt alle Gestalten, auch Donna Anna und Octavio, für sich, jede scheint bis an den Rand ihres Daseins geführt ohne Bindung an die gewohnte Wirklichkeit. Noch einmal schließt dann der Rachegedanke alle Beteiligten zusammen, und wieder werden sie um die Erfüllung betrogen, genarrt durch die Entlarvung Leporellos, der

erbärmlichen Strohpuppe seines Herrn. Die Dämonie Don Giovannis erreicht hier ihren unheimlichen Höhepunkt und erniedrigt die Gegenspieler zu hilflosen Marionetten, beläßt sie in einer Situation, die Don Giovanni von außen, in realer Abwesenheit beherrscht. Den Gestalten ist ihre Wirklichkeit entzogen, aus anderen Tiefen muß eine Macht aufsteigen zur entscheidenden Auseinandersetzung. Folgerichtig schließt sich die Mahnung des jenseitigen Bereichs an, einer stärkeren Wirklichkeit, die derjenigen Don Giovannis gegenübersteht, und sie zu einer außerordentlichen Steigerung zwingt, sie bis an ihre Grenzen führt. Die fremdartige, aus den Tiefen des Todes aufsteigende Wirklichkeit ist stärker als die Lebensbesessenheit Don Giovannis, die zutiefst und von Anfang an auf jene Wirklichkeit bezogen scheint. In einem anderen Raum spielt sich diese letzte Auseinandersetzung ab, und Leporello ist der einzige Zeuge dieses gewaltigen Geschehens, muß aber in seinem Wirklichkeitsbereich bleiben, im Grunde unberührt von dem großen Schauspiel um ihn. Für ihn ist ein Gespenst, was für Don Giovanni die Erscheinung einer anderen Welt bedeutet, und er verbindet durch banale Geschwätzigkeit die Katastrophe mit dem abschließenden Sextett der anderen Gestalten, denen eine Ahnung von dem dunklen Hintergrund des Kampfes vermittelt wird. An diesen wahrhaft „übriggebliebenen“ Gestalten wird deutlich, wie sehr ihre Wirklichkeit von der Don Giovannis bestimmt war, wie sehr sie Leben von seinem Leben waren. Sie haben kein eigenes Schicksal und verblassen, sowie die Fäden losgelassen werden, die sie gehalten haben.

Wird die Wirklichkeit auf der „Vorderbühne“ oft seltsam transparent und in Frage gestellt durch die dämonische, stets gegenwärtige Sphäre Don Giovannis, so erscheint dessen Wirklichkeitsbereich mitunter, vor allem in den entscheidenden Szenen, von ungeheurer Dichte und Kraft. Neben diesen harten, klaren Linien weist die Gestalt Don Giovannis aber auch schwebende, verschwimmende Konturen auf, die einen tiefen Einblick in diese geheimnisvollste Gestalt Mozarts gestatten. Neben der Unbedingtheit dieser Erscheinung wird auch etwas von der „substantiellen Angst“ spürbar, die Kierkegaard in seinen Don Juan-Betrachtungen betont. Drei Schichten des musikalischen Ausdrucks sind als Charakterisierung der Don Giovanni-Figur abzulesen. Nach ihnen muß sich — bühnenmäßig gesehen — die Gestaltung und Darstellung richten. Drei Ausdrucksformen, die alle zu Mozarts Don Giovanni-Gestalt gehören und die nicht zu Gunsten einer begrifflich einseitigen Auffassung unterdrückt werden dürfen. Die eine schon erwähnte musikalische Sprache Don Giovannis ist die biegsame, schillernde, unpersönliche Melodik, die sich leicht der seiner Gegenspieler anpaßt und dadurch das Zwischenspiel wie selbstverständlich beherrscht, ironisch überlegene Behauptung in der vordergründigen Wirklichkeit. Es ist die Welt der ausgeprägten B-Dur-Tonart der Introduktion, des Quartetts (Nr. 9), der Buffoszenen mit Leporello (dessen Szenen selbst in dem noch vordergründigeren F-Dur, G-Dur und C-Dur stehen, Tonarten, die auch bezeichnenderweise das Sextettfinale beherrschen). Auch D-Dur erscheint mit seinen Dominanten als Tonart der Lebens- und Liebeskraft in der diesseitigen Sphäre.

Die eigentliche Auseinandersetzung, die „Rahmenhandlung“, der durchschimmernde und immer gegenwärtige Hintergrund, wird von der Tonart d-moll mit ihren Subdominanten bestimmt. Die tiefste subdominantische Region ist das f-moll des Terzetts beim Tode des Komthurs. Hier wird in der Melodik Don Giovannis die andere Ausdrucksschicht deutlich. Dieses Andante, dem der Zweikampf mit dem Komthur vorausging, zuvor die dreimalige Warnung Don Giovannis — jenes aufsteigende „Misero!“ mit der unerbittlichen Kadenzformel „Se vuoi morir!“ —, dieses Andante ist nicht nur von ritterlicher Haltung bestimmt, nicht nur musikalische Trauerklage um den Komthur, sondern ist eng zu Don Giovanni gehörig als Mahnung und Vorahnung einer anderen, fremden Wirklichkeit, die in seinem Bewußtsein aufleuchtet und sich erfüllen muß. Kein Mitleid, kein Bedauern eigentlich spricht aus dieser eng kreisenden, von einem dunkelfarbigen Orchester getragenen Melodie, eher eine ahnungsvolle Traurigkeit und ein schmerzliches Erinnern, wie es möglich war, daß dieser da ihm entgegentreten mußte. Dafür spricht, daß diese Melodie eine Mollabwandlung des ersten Themas beim Auftritt mit Donna Anna ist, wie überhaupt dieser Melodietypus — oft ohne die melismatische Umspielung — an bezeichnenden Stellen der Oper wiederholt, zum Klangsymbol wird für eine transzendentale Wirklichkeit. Er erscheint in der Kirchhofszene mit den Worten „bizarra è in ver la scena“, die ganz unter der Wirkung der unheimlichen Antwort des Komthurs stehen, dann im II. Finale in dem Violinthema nach dem Erscheinen des Komthurs, wo Don Giovanni zum ersten Mal erstarrt vor der Ungeheuerlichkeit der Erscheinung und schließlich am Schluß nach der großen Auseinandersetzung, kurz vor seinem Tod („Che strazio, oimé, che smania! Che inferno, che terror!“). Auf die Bedeutung des Violinthemas, das schon in der Ouverture vorkommt, weist Kierkegaard hin: „Es ist etwas wie Angst in diesem Aufleuchten, als ob es in der tiefsten Finsternis in Angst geboren würde. — So ist Don Juans Leben. Es ist Angst in ihm, aber diese Angst ist seine Energie. Es ist keine in ihm subjektiv reflektierte Angst, es ist substantielle Angst.“ Bevorzugt dieser klangliche Bereich die gebrochenen Töne, die Subdominanten von d-moll, unklare, zu überraschenden Modulationen geneigte Harmonien, verminderte Akkorde, dunkle Instrumentalfarben, vornehmlich tiefe Bläser, unruhig kreisende Themen —, so steht dieser musikalischen Ausdrucksschicht jene eigentümlich harte Sprache Don Giovannis gegenüber, die als Äußerung des sich aufbäumenden Lebensgefühls erscheint, einer Wirklichkeit, die sich zu einer ungeheuren Dichte steigert, herausfordernd keine Grenzen anerkennt und Herr in ihrem Bereich sein will. Es ist die geschliffene, hart deklamierte Sprache, zu der sich die sonst so biegsame Melodik Don Giovannis verdichtet, sobald irgendeine Macht schicksalsmäßig seinen Bereich berührt. Es sind die einfachen Dominant- und Leittonspannungen, die klaren rhythmischen Intervalle. Es ist das warnende „Va“ der Introduktion, die Ablehnung des Zweikampfes in der ersten Auseinandersetzung mit dem Komthur, dessen „Ernst schon hier so tief ist, daß er über das Menschliche hinausgeht: er ist Geist, bevor er stirbt“ (Kierkegaard). Wie stark sich die Sprache Don Giovannis plötzlich zu dieser Härte

verdichten kann, wird deutlich in der Einladung an die Statue in der Kirchhofszene, wo nach dem ironischen „Che gusto, che spassetto!", dem Spiel mit Leporellos Angst, plötzlich nach einer Generalpause, einer brüsken Modulation Don Giovanni die Maske abwirft und mit einem neuen Pathos der Statue die Einladung entgegenschleudert. Es ist keine frivole übermütige Laune, die Don Giovanni hierzu treibt, sondern ein schicksalhaftes Müssen, sich ins Übermaß zu steigern, in die andere Wirklichkeitssphäre hinüberzugreifen. Diese Sprache wächst noch im Finale an dem Pathos der gegenüberstehenden Erscheinung bis zu den elementaren Urlauten des „Si" und „No".

Die Wirklichkeit des Komthurs erscheint schlechthin unnahbar. Seine Ausdrucksform sind die einfachsten Quart-, Quint- und Oktavintervalle, Deklamationen auf einem Ton, weiträumige Melodik. (Die Dezimenintervalle des „Risolvi", „Verrai!".) Alles ist gestützt auf den eigenartigen Orchesterklang, die dunklen Bläserfarben und vor allem die eindeutige Wucht, mit der die Tonalität des d-moll in Erscheinung tritt.

Es wird deutlich, um wieviel mehr das Weltbild des „Don Giovanni" gegliedert ist in Wirklichkeitsschichten, in Daseinsbereiche als das des „Figaro". Was dort trotz aller untergründigen Strömungen spürbar wurde, ging nie über die Einheit der realen Erscheinung hinaus, blieb in der klassischen Form, die die Gegensätze in sich zum Einklang brachte. Im „Don Giovanni" aber geht es nicht mehr um den menschlichen Charakter, um die Beziehung der Gestalten untereinander. Diese Sphäre wird wohl noch beibehalten, aber erscheint auf eine seltsame Art fragwürdig. Die höhere Wirklichkeit wird hinter der gegenwärtigen spürbar, läßt diese durchsichtig erscheinen. Der Mensch in der extremsten Übersteigerung seines Wesens wird Mittelpunkt des Dramas, absolut überlegen in seinem Bereich. Mit der Betonung der Ausnahmeerscheinung weist Mozart schon zur Romantik voraus und führt die eben erworbene Erkenntnis von der Wirklichkeit des Menschen als dramatischem Faktor weiter zu einer umfassenderen Anschauung und tieferen Deutung.

Erscheint im „Don Giovanni" die Wirklichkeit des Daseins, gemessen an einer höheren, fragwürdig, durchsichtig und schwebend, stehen die Gestalten oft isoliert in einer schmerzlichen Beziehungslosigkeit zueinander, spannen sich die Extreme oft unerträglich über ihre Grenzen, werden Tod und Jenseits hineingerissen in einen durchlebten Wirklichkeitsbereich, so wird in „Cosi fan tutte" und der „Zauberflöte" deutlich, daß der Standpunkt gewechselt hat. Das Subjektive, leidenschaftlich Bekenntnishafte tritt zurück vor der Einheit der Grundstimmung, in die alle Gegensätze gebannt sind. Erschien die Sphäre des Menschlichen im „Don Giovanni" schon merkwürdig begrenzt und unwichtig, so wird sie in „Cosi fan tutte" wahrhaft unwesentlich und unwirklich, von einer ganz anderen Ebene aus gesehen. Die Fäden, mit denen die Gestalten verknüpft sind, liegen nicht mehr sichtbar bei den Figuren selbst wie im „Figaro" und „Don Giovanni", sondern sind in einem anderen Raum geknüpft. Die Figuren handeln mehr nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit, die nicht ihre eigene ist. Dadurch entsteht der Eindruck des marionettenhaft Unwirklichen und

der Unterton des Imaginären. In dieser menschlichen Komödie werden nicht die Charaktere gegeneinander ausgespielt, sondern in überlegen ironischer Weise die Figuren zueinander verschoben. Niemand von den Gestalten weiß recht, ob er liebt, wen er liebt, ob gespielt wird, wo der Ernst beginnt, was sicher und was wirklich ist. Alles wirbelt bunt durcheinander, mischt sich, durchkreuzt sich. Alle Gestalten glauben an die Selbständigkeit ihres Tuns und sind doch nur Figuren eines Theaters, das nicht einmal Alfonso und Despina leiten, sondern dessen Fäden Mozart selbst in Händen hält. Aber nirgends entsteht aus der Durchleuchtung menschlicher Schwächen die Karikatur — und es wäre ein großer Fehler der Darstellung, die Figuren lächerlich oder parodiert erscheinen zu lassen —. Über alles hat Mozart eine Fülle des Wohllautes ausgegossen, einen Reichtum an Farben, und der Gesamtklang, zu dem die Ensembles verschmelzen, ist wichtiger als die charakteristische Einzeläußerung, das Psychologische tritt zurück vor dem Symbolischen, das Außerordentliche vor dem Typischen. Mozart erhebt das Anekdotische des Vorgangs, die durchschnittlichen Gestalten in die symbolische Sphäre eines kleinen Welttheaters, in die vordergründige Wirklichkeit einer allzumenschlichen Komödie und bewegt die Figuren mit einer Symmetrie gegeneinander, die das Imaginäre ferner Wirklichkeit erst zur Geltung bringt. Hier ist der Ansatz zur bühnenmäßigen Darstellung. Nicht durch Übertreiben und Parodieren wird jene ironische Sphäre spürbar, sondern durch Herausheben dieser geistreichen Symmetrie, dieser Selbstverständlichkeit, mit der die berechneten Wirkungen eintreten, die um so genauer ist, als die Gefühle nicht das Maß des Durchschnittlichen überschreiten. Die allzumenschlichen Eigenschaften werden mit versöhnlicher Ironie dargestellt. Männliche Eitelkeit, weibliche Neugierde, Koketterie, Sinnlichkeit, aufgeklärtes Besserwissen, die großen Worte und die kleinen Gefühle werden gegeneinander ausgespielt. (Wie groß ist der Gegensatz zu anderen Zeugnissen des 18. Jahrhunderts, wie beispielsweise den „Liaisons dangereuses" des Laclos, wo das Wissen um diese Eigenschaften bitterer, zynischer und anklagender behandelt wird.) Mozart klagt nicht an. Er durchleuchtet die Wirklichkeit und erhebt ihre Darstellung nicht nur über die zeitlich aktuelle, sondern auch über die moralische Gebundenheit in eine Sphäre, wo andere Maßstäbe gültig sind.

Für die Charakterisierung — und damit für die Darstellung — dieses Spiels ist die Tonartensymbolik, — die, wie für das ganze 18. Jahrhundert, auch für Mozart noch maßgebend ist — ein wichtiges Symptom. Lag dem „Figaro" das lebendige D-Dur, dem „Don Giovanni" das schicksalschwere d-moll zu Grunde, so ist für „Cosi fan tutte" das gesichtlose C-Dur bezeichnend. Wie die bunten Farben des Sonnenspektrums Weiß ergeben im Wirbel der Kreisbewegung, so entsteht aus der tonartlichen Fülle der Farben und Beleuchtungen das unpersönliche und leidenschaftslose C-Dur als Grundtonart dieses Spiels. Man denkt an die C-Dur-Schlußfuge des „Falstaff", an jenes heitere „tutto nel mondo è burla" des greisen Verdi, wo auch über eine verwickelte, fragwürdige Wirklichkeit das Licht lächelnder Ironie ausgestrahlt wird.

Bestimmen im „Don Giovanni" die Dichte der Gestalten, ihre Auseinandersetzung



Szenenbild zur „Zauberflöte", Finale des 1. Aktes in der Inszenierung der Uraufführung



mit irrealen Mächten, die Berührung und Durchdringung verschiedenster Strömungen den Grad der Wirklichkeit und die darstellerische Gestaltung, so erscheint in „Cosi fan tutte" gegenüber dieser Vieldeutigkeit alles einfacher, uncharakteristischer, wesenloser. Der Eindruck des imaginären Spiels entsteht durch den einfachen, selbstverständlichen Ablauf des Handlungsgedankens, der Grad der Wirklichkeit wird bestimmt von der unpersönlichen Distanzierung des Geschehens.

Anders ist es in der „Zauberflöte". Schien „Cosi fan tutte" das der Welt in heiterer Überlegenheit zugewandte Gesicht des späten Mozart, so erscheint die „Zauberflöte" als Synthese alles Gelebten, nicht im Sinne subjektiven Bekennens, sondern unter dem Gesichtspunkt übergeordneter Ideen und gültiger Werte. Das Bild des Daseins ist gegliedert in festumrissene, qualitativ verschiedene Wirklichkeitsbereiche, die sich gegeneinander absetzen und zwischen denen es keine Verbindung gibt: das Naturreich, die magische Geisterwelt und das lichte Reich der Freundschaft und Humanität. Das Naturreich ist ganz seiner eigenen unmittelbaren Gesetzmäßigkeit unterworfen, verträgt keinen ethischen Maßstab; es klingt in der Märchenwelt des Anfangs auf und verkörpert sich in den Gestalten Papagenos und Papagenas. Seine Darstellungsmittel sind Lied und Tanzmelodik, die vordergründigen Tonarten und einfache Harmonik. Das Nachtreich der Königin erscheint dunkel und fragwürdig, voller Haß, Irrtum und Mißgunst und stützt sich auf die ausladenden — hier seltsam gespenstisch wirkenden — Stilmittel der opera seria. Nicht nur die Staccato-Koloraturen, die zu einer übernatürlichen Dämonie aufflackern, sondern auch die kalte Pathetik des ausladend dramatischen Stils mit den Tonarten d-moll und c-moll versinnbildlichen diese finstere, unwirkliche Sphäre. In erhabener, geformter Wirklichkeit steht dem das Lichtreich Sarastros gegenüber, beruhend auf dem Reichtum der großen Chöre, den feierlichen Rhythmen, den neuartigen Klängen der tiefen Bläser und vor allem auf einer von tiefer Menschlichkeit erfüllten Melodiesprache. Bezeichnend sind ferner die hellen Dur-Tonarten. Die Schwere, Stofflichkeit und Dumpfheit des Moll ist der Sarastrosphäre fern, bleibt der irrenden, suchenden Menschenwelt und dem feindlichen Nachtreich zugeteilt.

Von dem Tonartenumkreis bis zu den Motivbildungen, den harmonischen und klanglichen Färbungen bis zu den rhythmischen Elementen werden die Bereiche voneinander geschieden und zu einer eigenen Klangwelt ausgeprägt. Dargestellt werden sie durch symbolische Gestalten, die kaum noch als empirische Charaktere, vielmehr als Verkörperungen von Eigenschaften, Ideen und geistigen Werten Geltung besitzen. Der Unterschied zum Typus der alten opera seria liegt darin, daß — wie bei der Königin der Nacht — die leere Stilform als wirksames Stilmittel gebraucht wird. Bei Sarastro und Papageno erscheint die ihnen zugehörige Welt — bewußt und unbewußt — erlebt, verwandelt und verkörpert. Tamino und Pamina stehen als suchende, in ihrem Sehnen und Leiden ganz realistisch empfindende Menschen, außerhalb dieser Bereiche, berühren sie auf ihrem Weg von der vordergründigen Märchenwirklichkeit des Anfangs bis zur höheren, „eigentlichen" Wirklichkeit des Reiches

der Freundschaft und Liebe. Die ethische Wertung dieser Bereiche steht nicht von Anfang an fest, sondern wird offenbar, je mehr sich Tamino dem Standpunkt nähert, von wo ihm Einblick und Erkenntnis zuteil werden. So erscheint der „Bruch" der Handlung, die dramaturgische Umwertung im Finale des 1. Aktes in anderem Lichte. Die trotz aller märchenhaften Elemente realistische, eindeutige Sphäre der ersten Bilder dauert an bis zur Sprecherszene, wo Tamino durch die Auseinandersetzung mit dem Priester die Ahnung einer anderen Daseinsmöglichkeit zu spüren bekommt. Die Welt des Anfangs, die er so gläubig sicher vertrat, wird fragwürdig, und Tamino steht ohne Beziehung und Sicherheit zwischen den Bereichen (was in den gedrängten Takten nach dem Abgang des Sprechers zum wesentlichen Ausdruck kommt). Werte und Maßstäbe müssen neu geprägt werden, und die Gegensätze nicht nur zur Königin der Nacht, sondern auch zu Papageno werden neu erlebt.
Von der sehnsüchtigen Frage dieser wenigen Takte „o ew'ge Nacht, wann wirst du schwinden" geht der Weg in die neue, fremde Welt. Hier beginnt die Geburt des neuen Menschen. Aber der fremde Bereich erschließt sich nicht dem guten Willen allein, wird nicht wirklich durch ein natürliches Hineinwachsen, durch ein entwicklungsmäßiges Mehr-Werden, sondern erfordert das Wagnis der Existenz in das Dunkel des noch Unerfahrenen hinüber, legt Prüfungen und Leiden auf. Tamino erlebt die Schmerzen der Einsamkeit und des Todes und besteht sie durch Mut und Standhaftigkeit und — im Sinne der Humanitätsideologie des ausgehenden 18. Jahrhunderts — im Besitze von Naturerkenntnis, Menschenliebe und Vernunft. Pamina muß den schweren Weg des Herzens gehen. Sie ist durch Sehnsucht und Schmerz bis an den Rand des Todes geführt worden (g-moll-Arie), um schließlich mit Tamino in der gemeinsamen Prüfung des „Feuers und Wassers" vereinigt zu werden, von wo aus ihnen dann das lichte Reich als die verwandelte, wahrhaft durchlebte Wirklichkeit offensteht.
Tamino wird einmal in der sogenannten „Geharnischtenszene" an die Schwelle einer fremden, jenseitigen Welt herangeführt. Hier an der Grenze des „Unbetretenen, nicht zu Betretenden" erscheinen gleichsam als aufsteigende Schatten die Erscheinungen einer überwirklichen Sphäre. Wie im „Don Giovanni" bilden zwei wuchtige Akkordsäulen Eingang und Grenze für den sich auftuenden Bereich. Tiefe Bläser formen den klanglichen Untergrund, der figurierte Choral erscheint nicht nur als pittoreskes formales Mittel, sondern an dieser Stelle als Klangsymbol einer mystischen, jenseitigen Sphäre. Alle Elemente wirken hier zusammen. Nicht nur die erhabene Choralmelodie selbst, sondern die unheimliche Gleichmäßigkeit des Fugato-Themas mit dem vielverschlungenen Geflecht der Stimmen, die es nach sich zieht, die unwirkliche phrygische Tonart, die zwiespältig zwischen Dur und Moll schwebt, die dunklen Klangfarben der Instrumente, alles bildet den Klangraum für diese innerste und jenseitige Wirklichkeitssphäre, die sich durch das Geheimnisvolle von den anderen Daseinsbereichen abhebt, sich auch in einem gewissen Gegensatz befindet zu der Welt des Komthurs. Verdichtet sich im „Don Giovanni" immerhin die jenseitige Wirk-

lichkeit zur Erscheinung, so bleibt hier alles hinter einem Schleier, unnahbar und dunkel. Diese Wirklichkeit ist auch nicht mehr darstellbar, und von der Szene wird nichts verlangt, als weitgehend der Musik Raum zu geben.
Die Musik bildet die Grundlage für die bühnenmäßige Darstellung der Mozartschen Welt, wie sie sich in diesen Spätopern versinnbildlicht, und zwar die Musik in ihrem ganzen, umfassenden Eigenleben. Man wird das Weltbild (schon gar nicht vom Textbuch aus) nicht nur von den einzelnen Gestalten und den ihnen zugehörigen Nummern her entwickeln, da sie nur selten das Verhältnis zueinander, die geheimnisvolle Abhängigkeit, das Durchdringen und den Abstand erschöpfend wiedergeben, sondern man muß jeden Takt ständig auf den großen Zusammenhang, auf den Kosmos des Mozartschen Weltbildes beziehen, eins in dem andern wirksam werden lassen, ohne dabei das Ganze zu belasten, ihm die ernste Einfalt des Spiels zu nehmen, es vom Wesen des musikalischen Theaters zu entfernen. Je selbstverständlicher der Ablauf des Bühnenspiels ist, um so stärker werden die inneren Gesetze spürbar werden. Eines erwächst aus dem andern. Und Goethe wußte um die Doppelschichtigkeit des theatralischen Erlebnisses, als er über den „Faust" zu Eckermann sagte: „Wenn es nur so ist, daß der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat, dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der „Zauberflöte" und anderen Dingen der Fall ist."

MOZARTS JUGENDSINFONIEN

VON HANS ENGEL

Jeder Musiker, jeder Musikfreund kennt die großen, letzten Sinfonien Mozarts: die ergreifende, wehmütig-heitere g-moll Sinfonie, die „Jupiter"-Sinfonie, die später so benannt, gar nichts von Jupiter an sich hat, als die wundervolle klassische Ruhe der Vollendung, aber, über „Jupiter" hinaus, genau so von der goldenen Fülle der Liebe und der Anmut erfüllt ist, wie alle Werke dieses jugendlichen Meisters. Aber welcher Musiker kennt Mozarts früheste Sinfonie? Jugendsinfonien, diese Bezeichnung ist wohl gar nicht abgrenzend, denn Mozart ist als Jugendlicher zu ewigem künstlerischen Jungsein eingegangen. Kindheitssinfonien wäre richtiger, aber Kindheit bedeutet beim Sterblichen Unreife, ungekonntes Spiel, das die Vollendung nicht sucht. Die Sinfonien des Knaben Mozart sind anders. Wie alle frühen Werke, so stellen besonders die Sinfonien ein schier unbegreifliches Wunder an frühreifer Begabung dar. So sind diese Knabensinfonien zunächst einmal ein psychologisches Problem, das Problem des frühreifsten Komponisten, den die Welt bisher gesehen. Wunderkinder gab es viele. Nach Mozart sprossen die jugendlichen Musikanten nur so hervor. Fast alle großen Musiker haben sehr früh zu schaffen begonnen. Keiner so früh als musikalische Persönlichkeit wie dieser Wunderknabe. Freilich, nicht zur Erklärung, aber doch zu einem Verständnis der historischen Voraussetzungen und Möglichkeiten

sei gesagt, daß diese Erscheinung des Wunderkindes (und der folgenden, bescheideneren Wunderkinder) wohl nur im „Zeitalter der Pädagogik" möglich war, wie man die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts genannt hat, und daß auch nur damals die stilistischen Voraussetzungen günstige waren. Der Stil der Musik zwischen 1750 und 1770 hat selbst etwas Kindliches, um nicht abwertend zu sagen: Infantiles. Mozart hat den infantilen Stil der galanten wie Liebhabermusik durch die Größe seiner Herzenskraft gleichermaßen wie Haydn durch seinen dialektischen Verstand überwunden. Ein weiteres Problem der Mozartschen Knabensinfonien ist das personalstilistische, nicht zu trennen von dem komplementären Problem des Zeitstiles. Welche Einflüsse haben auf Mozart eingewirkt, welche Vorbilder waren wirksam und wie reagiert das ganz Persönliche auf sie? wann und wo dringt durch die erlernbare Kunst sehr viel könnender, aber doch menschlich begrenzter Meister des Spätrokoko, dringt durch das kindliche Spiel mit der Kunst das Mozartsche Genie durch?

Das sind die Probleme der Jugendentwicklung Mozarts, auch und vor allem als Sinfoniker.

Die Zahl der Mozartschen Sinfonien ist, seit dem man sich mit ihnen beschäftigt, recht verschieden angegeben worden. Zwar sind wir nicht ganz so im Unklaren, wie im Falle Haydns, zu dessen 108 bekannten Sinfonien angeblich noch weitere 78 unbekannte kommen sollen.[1] Aber auch die Zahl der Mozartschen Sinfonien stand nicht fest. Früher pflegte man von 40 zu schreiben. Jetzt dürften es 51 sein, wenn man die zweifelhaften Sinfonien K. A. (223a), K. 98 (223b) und die sog. 2. Pariser Sinfonie B (A. 8. 311a) nicht mitzählt. Rechnen wir diese Pariser Sinfonie mit, so wären es 52. Wenn wir aber die 40. Pariser Concertante Sinfonie mitzählen (K. A. 9. 297b) — unberührt von der Frage, wie weit diese Überarbeitung ist —, so könnten wir auch die Concertante Sinfonie K. 364 mitzählen, aber die Einleitung zur Sinfonie von Mich. Haydn (47. K. 444) fortlassen, da es sich hier nur um einen Satz handelt. In diesem Falle müßten wir auch die beiden Finalsätze zu den Ouvertüren zu „Finta giardiniera" und „Rè pastore" zählen, da die Annahme von Wyzewa-Saint Foix, Mozart wollte diese Ouvertüren zu Sinfonien ergänzen, vieles für sich hat. Wir haben auch die ergänzten Ouvertüren zu „Finta simplice", „Ascanio in Alba" und „Il sogno di Scipione" gezählt. Die Zahl der Mozartschen Sinfonien beträgt demnach ohne die angezweifelten drei, ohne die einzelne Einleitung mit der 2. Concertante Sinfonie und ohne die zwei wahrscheinlich als Ergänzung gedachten Finale wiederum 51. Zu diesen kämen noch 3 zweifelhafte, wenn wir die nicht ganz einwandfreie Pariser 2. Sinfonie hinzuzählen (sonst 52:2) und 10 Fragmente (davon eine Concertante Sinfonie). Wir wissen dann noch von 10 Fragmenten, von 7 vollendeten, von denen im alten Katalog von Breitkopf & Härtel die Anfänge wiedergegeben werden (unsere Numerierung: 1, 3, 4, 5, 6, 7) und einer weiteren (2) und 3 nur stückweise ausgearbeiteten Sinfonien. Sicher hat Mozart demnach 58 Sinfonien vollendet.

[1] nach Sandberger, Münchener Haydn-Renaissance.

Nummer in chronolog. Folge	Tonart	Gesamt-Ausgaben, Serie und Nr.	Köchels Verzeichn.	Neues Köchel-Verzeichn.	Entstehungszeit	Entstehungsort	
1	Es	8,1	16	16	1764/5	London	
Frg. 1	a		A. 220	16a	1764/5	London	nur Anfangstakte
Frg. 2	C		A. 221	16b	1764/5	London	1. Violinstimme erhalten
	B	8,2	17	A. 223a	1764/5	London	nicht von Mozart?
	Es	8,3	18	A. 109[1]	1764/5	London	von C. Fr. Abel (op. VII. 6)
2	D	8,4	19	19	1765	London	
Frg. 3	F		A. 223	19a	1765	London	erhalten 4 Takte Anfang
Frg. 4	C		A. 222	19b	1765	London	erhalten 15 Takte Anfang
3	B	8,5	22	22	1765	Haag	
4	F	24,3	76	42a	1767	Wien	
5	F	8,6	43	43	1767	Wien	
6	D	8,7	45	45	1767	Wien	Ouvertüre zur Oper „Finta Semplice"
7	G		A. 221	45a	1768	Wien	gedruckt. Mozart Jb. I, 1923
8	B		A. 214	45b	1768	Wien	ungedruckt. Pr. Staatsbibliothek
9	D	8,8	48	48	1768	Wien	
Frg. 5	D		A. 215	66c	1769	Salzburg	nur 2 Anfangstakte
Frg. 6	B		A. 217	66d	1769	Salzburg	nur 2 Anfangstakte
Frg. 7	B		A. 218	66e	1769	Salzburg	
10	D	24,4	81	73l	1770	Rom	
11	D	24,7	97	73m	1770	Rom	
12	D	24,5	95	73n	1770	Rom	
13	D	8,11	84	73q	1770	Bologna	
14	G	8,10	74	74	1770	Mailand	
15	B		A. 216	74g	1771	Salzburg	gedruckt Leipzig 1910
16	F	24,2	75	75	1771	Salzburg	
17	C	8,9	73	75a	1771	Salzburg	
18	G	8,12	110	75b	1771	Salzburg	
19	C	24,6	96	111b	1771	Salzburg	
20	C	5,6	111	111	1771	Mailand	Ouvertüre zur Oper „Ascanio in Alba"
		24,56	120	111a	1771	Mailand	Finale dazu
	F	24,6	98	A. 223b	1771	Mailand	zweifelhaft, ob von Mozart
21	F	8,13	112	112	1771	Salzburg	
22	A	8,14	114	114	1772	Salzburg	
23	G	8,15	124	124	1772	Salzburg	
24	C	8,16	128	128	1772	Salzburg	

Nummer in chronolog. Folge	Tonart	Gesamt-Ausgaben, Serie und Nr.	Köchel-Verzeichn.	Neues Köchel-Verzeichn.	Entstehungszeit	Entstehungsort	
25	G	8,17	129	129	1772	Salzburg	
26	F	8,18	130	130	1772	Salzburg	mit 2 2. Sätzen
27	Es	8,19	132	132	1772	Salzburg	
28	D	8,20	133	133	1772	Salzburg	
29	A	8,21	134	134	1772	Salzburg	
30	D {	5,7	126	126	1772	Salzburg	Ouvert. z. Op. „Il sogno di Scipione"
		24,10	161, 163,	141a	1772	Mailand	Finale dazu
31	C	8,22	162	162	1773	Mailand	
32	G	8,27	199	162a	1773	Mailand	
33	D	8,23	181	162b	1773	Mailand	
34	Es	8,26	184	166a	1773	Mailand	gespielt als Ouv. z. Schauspiel Lanassa
35	B	8,24	182	166c	1773	Mailand	
36	C	8,21	200	173	1773	Mailand	
37	g	8,25	183	183	1773	Mailand	
38	A	8,29	201	186a	1774	Mailand	
39	D	8,30	202	186b	1774	Mailand	
	D	10,10	121	207a	1775	Mailand	viell. Fin. z. Ouv. v. „Finta Giardiniera"
	C	24,8	102	213c	1775	Mailand	viell. Fin. z. Ouvert. v. „Il rè pastore"
40	Es	24,7a	A. 9	297b	1778	Paris	Sinfonie concertante
41	D	8,31	217	300a	1778	Paris	
	B		A. 8	311a	1778	Paris	Ouvertüre. Ob von Mozart?
42	G	8,32	318	318	1779	Salzburg	Ouvertüre
43	B	8,33	319	319	1779	Salzburg	
	Es	12,10	364	320d	1779	Salzburg	Konzertante Sinfonie f. Violine u. Viola
Frg. 8	A		A. 104	320e	1779	Salzburg	Konzert. Sinf. f. Viol., Viola u. Violonc.
44	C	8,34	338	338	1780	Salzburg	
Frg. 9	?		A. 100	383g	1782	Wien	unvollendete 2 Sätze, verloren
45	D	8,35	385	385	1782	Wien	(Haffner)
46	C	8,36	425	425	1783	Linz	
47	G	8,37	444	425a	1783	Linz	Einl. z. einer Sinfonie v. Mich. Haydn
48	D	8,38	504	504	1786	Wien	
Frg. 10	G		A. 105	504a	1786	Wien	Sinfoniesatz
49	Es	8,39	543	543	1788	Wien	
50	G	8,40	550	550	1788	Wien	
51	C	8,41	551	551	1788	Wien	

Frg. = Fragment A. = Anhang des Köchel-Verzeichnisses

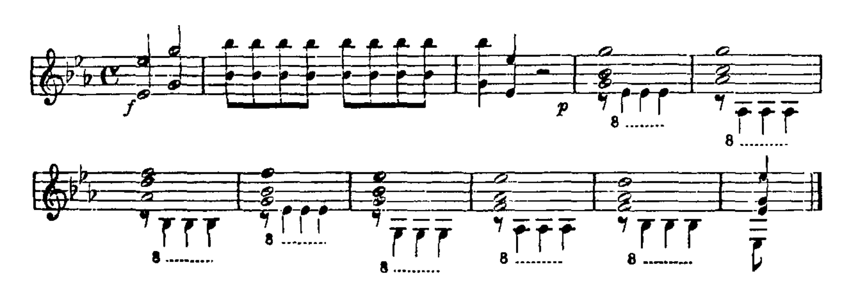
Von den erhaltenen Sinfonien (51 oder 52) hat Mozart komponiert:

1. auf der ersten Reise London, Haag	1764/5	8.—9. Lebensjahr	3 (+4)
in Wien (und Salzburg)	1767/9	11.—13. Lebensjahr	6 (+3)
2. in Italien	1770	14. Lebensjahr	5
3. in Salzburg (Italien 1771)	1771—1775	15.—19. Lebensjahr	25
4. in Paris	1778	22. Lebensjahr	2 (3?)
5. in Salzburg	1779—1780	23.—24. Lebensjahr	5
6. in Wien	1782/3	26.—27. Lebensjahr	2 (3)
in Wien	1786	30. Lebensjahr	2
	1788	32. Lebensjahr	3

Die meisten, nämlich 25 Sinfonien hat Mozart demnach in Salzburg, im 15.—19. Lebensjahr geschrieben, und zwar in 4 Jahren! Auch im zweiten Salzburger Aufenthalt ist das Sinfonieschaffen ein reiches mit 5 Sinfonien in 2 Jahren. Nun tritt die Sinfonie zahlenmäßig zurück, denn die großen Opern nehmen Mozarts Kraft in Anspruch. Mozart komponiert 1781—1788 18 (vollendete) Klavierkonzerte, 1791 ein weiteres, dazu Konzerte (erhaltene und nicht erhaltene) für Horn, Oboe, Bassetthorn, Klarinette. Die Aufführungsmöglichkeiten, der Bedarf an Konzerten für das eigene Spiel haben dieses Zurücktreten der in Salzburg gebrauchten Sinfonien bedingt.
Die Sinfonie war, als der Knabe zu schreiben begann, eine Gattung, die innerhalb einer bestimmten künstlerischen und menschlichen Grundhaltung eine sehr hohe und ausgeprägte Form erreicht hatte. Die Beeinflussungszonen, sozusagen, waren für Mozart klar gegeben: 1. große Eindrücke in London. Begegnung mit Joh. Chr. Bach. Italienisch-süddeutsche Sphäre. 2. Reise nach Italien. Eindrücke der italienischen Opernsinfonie, Komposition solcher. 3. Aufenthalt in Salzburg. Italienische Eindrücke und Eindrücke Salzburger (M. Haydn) und Wiener Meister, vor allem Jos. Haydns. 4. Paris. Vollendung in allen zeitgenössischen Techniken, auch Mannheimer Einflüsse. 5. 6. Die Wiener Zeit. Höchste Reife der Persönlichkeit. Durch Wiener, Mannheimer, italienische und französische Eindrücke gereift, souveränste und glücklichste Beherrschung eines neben Haydn völlig selbständigen Sinfoniestiles.
Die ersten Sinfonien sind unter dem Eindruck J. Chr. Bachs geschrieben. Er ist so deutlich, daß die 2. Sinfonie der Gesamtausgabe nur auf Grund eines Irrtums, den G. de Saint-Foix[2] feststellte, Mozart zugeschrieben wurde. Die Sinfonie stammt von Bachs Freund J. Chr. Abel (später gedruckt in dessen op. VII als Nr. 6). Die Echtheit der „2." Sinfonie (K. 17) ist angezweifelt worden, mit gutem Grund. Nicht nur die Form fällt auf (auf Einzelheiten können wir weniger eingehen), die sehr beherrscht ist, erwachsener als die des Knaben, sondern die rhythmische Grundhaltung scheint mir recht verschieden von der weichen, zarten Beschwingtheit des Knaben zu sein. Aber die 1. Sinfonie in Es, die der 8½jährige schrieb, sie wollen wir kurz betrachten.

[2] Les symphonies de W. A. Mozart, Paris, o. J. (1932).
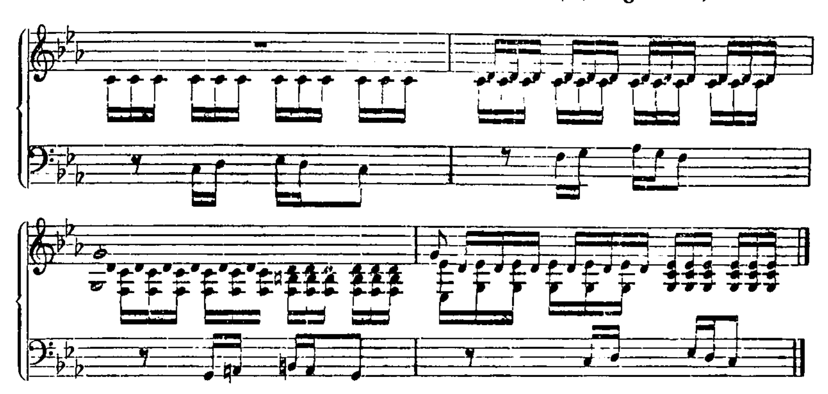
Die Form dieser frühen Sinfonie ist meist diese: Haupt- oder Kopfthema. Ein oder sogar weitere Themen in der Haupttonart. 2. Thema in der Dominante, weiteres Thema als Fortsetzung, Epilog, Doppelstrich, Durchführung, meist kurz. Reprisenbeginn mit dem zweiten Thema, dann wie bis zum Doppelstrich Wiederholung nur in der Tonika. A, b, c, D (2. Thema, Do) e f : : Df. Reprise: 2. Th. D (To), e, f. Kretzschmar[3] hat zuerst in der gegensätzlichen Anlage des Kopfthemas, das mit einem „rassigen" italienischen Unisono beginnt, um dann in gehaltenen Bläserakkorden fortzufahren, eine „Mischung von Ritterlichkeit und frommem Kirchenklang im Nachsatz", und darin den ersten Ansatz zu Mozarts späterer „Kantabilität" des Hauptthemas — d. h. der schwärmerisch-innigen Gesangslinie — sehen wollen und alle späteren Betrachter folgen ihm.
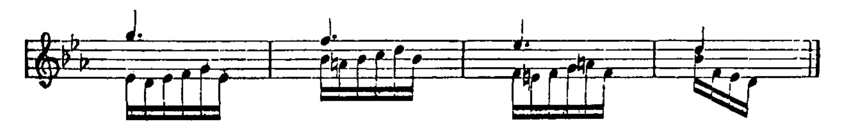


Solcher Gegensatz zwischen forto-unisono-Figur voll Energie und gehaltener piano-Antwort in schwebenden Akkorden findet sich sonst weniger in der Sinfonie als im Opernfinale (ähnlich später im Figaro, II. Akt, Finale). Vielleicht ist dieser Anfang des Sinfonikers wirklich symbolisch für seine spätere Haltung. Es ist zu erwarten, daß der Knabe stark von seinen Vorbildern abhängt, hier von J. Chr. Bach, in den thematischen Einfällen, in der formalen Gestaltung, in der Satztechnik, im Klangbild und endlich in der Gesamthaltung. Aber in all diesen Momenten werden wir auch das Genie suchen müssen. Zu den auf das künftige Genie hinweisenden Zügen gehören alle Momente, die in Satztechnik und Gestaltung über das Aneinanderreihen der Formteile den Willen zur organischen Verbindung der Glieder erkennen lassen, die Formung nicht durch Addition, sondern durch ganzheitliche Gestaltung — das, was den echten Symphoniker ausmacht. Und hierzu zählt die zweite Hälfte der Durchführung dieser 1. Sinfonie, in der Mozart mit dem zweiten Gedanken (oben b genannt) von c (Tp) nach B (D) moduliert. Aber auch der zweite Satz, das Andante,

[3] Hermann Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I. 1921[6]. S. 170. Fr. Noack, Sinfonie und Suite (Führer durch den Konzertsaal, begonnen durch H. Kretzschmar, Orchestermusik I) 1932, S. 175. Dort beibehalten. Abert, Mozart, 1. Teil, 1923, S. 94.

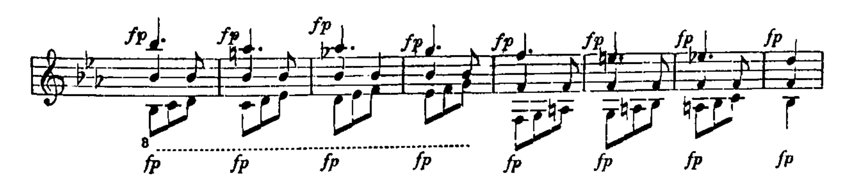
läßt etwas von Mozartscher Stimmung ahnen, nicht nur in der nicht durchwegs geläufigen Kombination von begleitenden Triolensechszehnteln und dem Duolensechszehntelthema überhaupt, sondern vor allem in der Weiterführung des Themas.



Auch das Rondo der dreisätzigen Sinfonie ist sehr gewandt, die Themen sind hübsch erfunden und auseinander entwickelt (die Form a a :‖ b c c d d c a a b c c d d e f g a a) so b

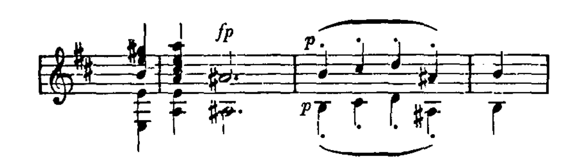


c und d

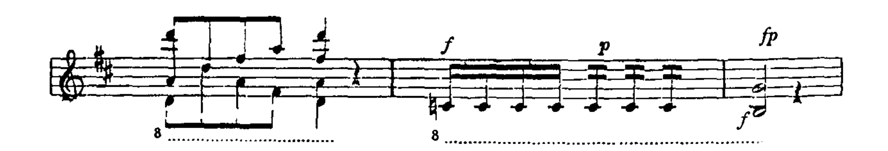


Besonders hübsch ist die Verzögerung des Refrains durch die neuen Gedanken f g. Gerade die Rondoform hat Mozart eigenartig ausgebaut, in dem er die italienische, damals noch nicht Rondo benannte Form der Unterbrechung des Hauptthemas, das meist tänzerisch-rhythmisch ist, durch neue Themen unterschiedlichen Charakters fe-

stigt. Dann nähert er diese Form der Sonate an, so daß ein Sonatensatz-Rondo entsteht, die Form, die seit 1780 auch bei Haydn und Beethoven üblich wird.
Auch die zweite Sinfonie (K. 19) vermag wenigstens in Einzelheiten als mozartisch zu fesseln. Die Häufung von Themen, die rauschenden Violintremoli zu Baßfiguren (T. 8), die Tonleiterabschlüsse, all dies ist mehr italienische Opernsinfonie. Auch fehlen die Wiederholungszeilen. Aber schon der Beginn der Durchführung mit einem neuen Thema (auch dies italienische Gepflogenheit) ist eigenartig. Es ist eine kurze den Oboen anvertraute Mollepisode, begleitet von „echt mozartischen Synkopen" und echt mozartisch ist auch ein in „fürchterlichem Unisono" erklingendes ais (Abert), mit dem der junge Komponist extravagant in der Rückleitung zur Reprise, die wieder mit dem zweiten Thema beginnt, einschwenkt:
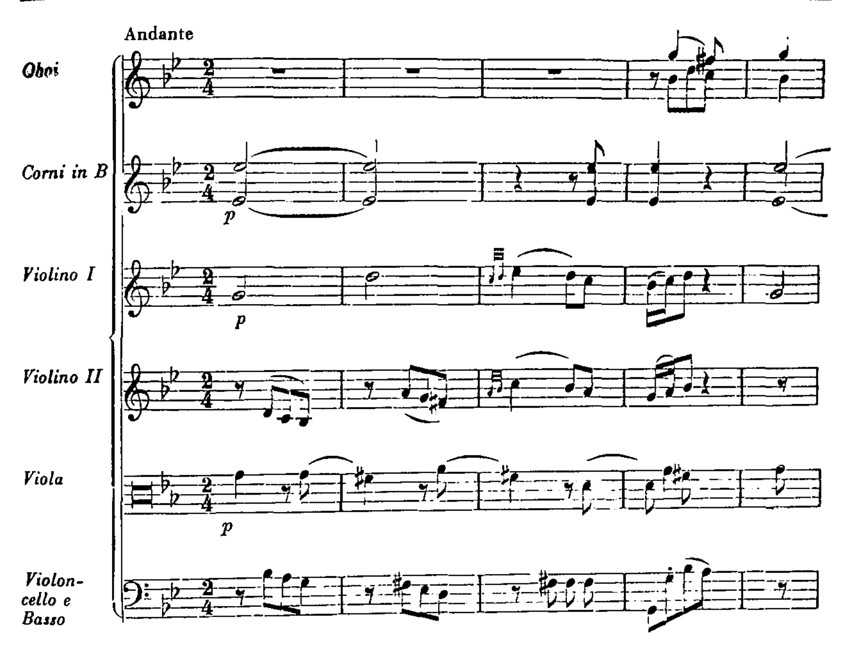


Einen ganz ähnlichen Effekt bringt Mozart bald in der „Lambacher" Sinfonie[4] Nr. 7 nochmals:
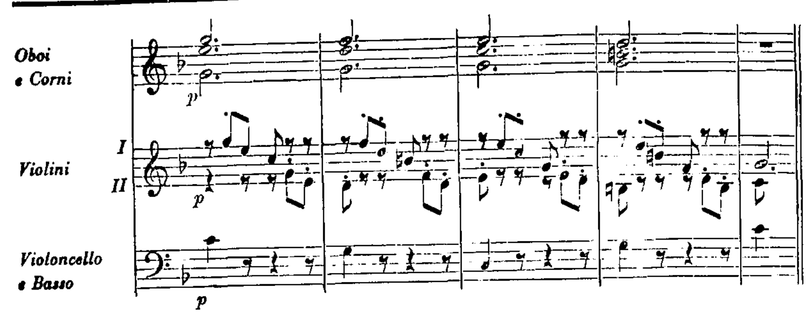


Bleibt Thematik und Gestaltung auch weiterhin ganz von J. Chr. Bach abhängig, auch in der 5. Sinfonie (K. 22), in den walzenartig aufsteigenden Trillern (T. 9), aber auch schon im Kopfthema, so rührt sich doch Mozartsche Eigenart gewaltig, so im Andante g-moll dieser Sinfonie. Auch bei Bach gibt es ernstere Moll-Töne, kleine wehmütige, ergreifende, rührende Mollepisoden. An diesen Typus lehnt sich der Knabe Mozart an, wenn er Mollmelodien ersinnt. Aber doch klingt es schon beim 8jährigen Genius etwas anders, schwer in Worte zu fassen und nur umständlich am Objekt nachzuweisen, eine Vorahnung der Vertiefung, die der reife Mozart dem Genre des Wehmütig-Rührenden zum Schmerzvollen hin gegeben hat.

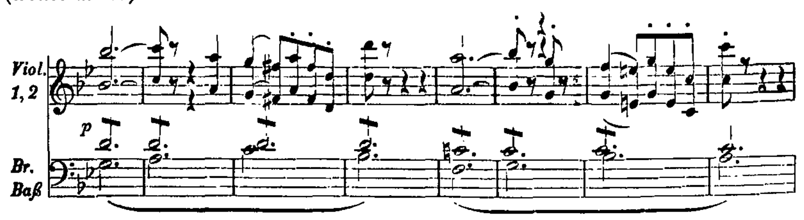
[4] Gedruckt im Mozart-Jahrbuch I, 1923.



In der in Wien (oder nach Wyzewa-St. Foix in Salzburg) geschriebenen Sinfonie Nr. 4 (76) klingt im Kopfthema des Finale Rameau nach, Londoner und sonstige Eindrücke der ersten großen Reisen verschmelzen miteinander, der erste Satz gemahnt an die gleichzeitig geschriebene Ouvertüre zur „Schuldigkeit des ersten Gebotes", das Fagottpaar-Solo im Andante gemahnt an Bach, aber die jetzt gebrachten Menuette zeigen doch neue Züge, auch formaler Art, so wenn Mozart hier den Nachsatz des Menuetthemas (T. 4—8) in d-moll unisono als Trio bringt. Das sind für einen Knaben erstaunliche organische Verknüpfungen. Eigensinniges klingt trotz Bach verpflichteter Ecksätze aus der 5. Sinfonie (43) heraus. Das Andante bezieht seine Geigenmelodie aus einem Duett der Oper „Apollo und Hyacynthus". Überlegen ist die Formung des Finale, ein Kabinettstück, den künftigen Experimentator der Form ankündigend, wenn Mozart das 2. Thema der Durchführung in Moll (Tp) anreiht und mit einer unisono-Figur zunächst vorher scheinbar polternd die Durchführung abschließt, später mit dieser Figur dann zum 3. Thema (2. Seitenthema) endgültig die Reprise bringt. Dieses elegante Spielen mit dem Reprisenbeginn hat schon hier etwas Haydnsches, das genannte 2. Thema aber in seiner Instrumentation, fast schon durchbrochener Arbeit, geht über italienisierende Bequemlichkeit hinaus:
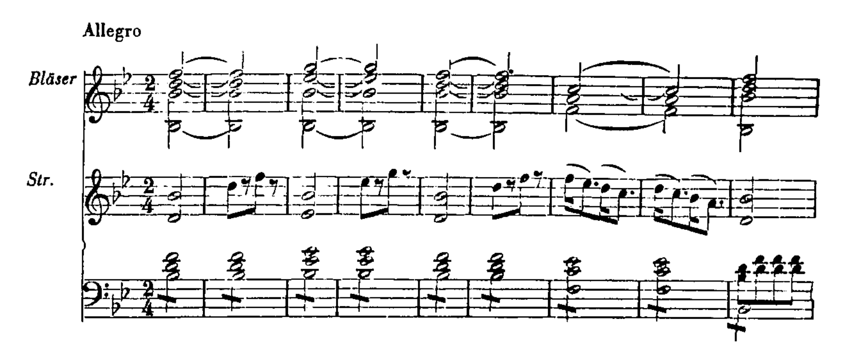


Bei der in Wien geschriebenen 6. Sinfonie (45) möchte man vielleicht an Wiener Einflüsse (Wagenseil, nach Wyzewa) denken, trotz des allgemein-süddeutsch-italienischen Anfanges. Reizende Klangmomente bringt ein Nachsatzgedanke mit einer Bläseranwendung, die künftige Klänge ahnen läßt.
Reizend und sinnig klingt auch die ungedruckte Sinfonie 8, ein noch recht kindliches, offenbar sehr frühes Werk, dessen Echtheit beglaubigt wird durch Stil und Aufschrift auf dem Manuskript der Preußischen Staatsbibliothek „del Sigr cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Maestro di concerto S. R. à Salisburgo". Die Bläser, je zwei Oboen und Hörner sind recht primitiv nur zu akkordlichen Haltetönen verwandt, Bratsche und Baß meist in Oktaven gekoppelt und in achtelwiederholender Scheinbewegung gehalten. Die Form ist kurzatmig, aber doch geschickt gehandhabt. Das Kopfthema kehrt am Schluß der Reprise wieder, die Durchführung moduliert das zweite Thema, mit dem die Reprise begonnen wird. Hier die Durchführungsstelle (weiter in Es)
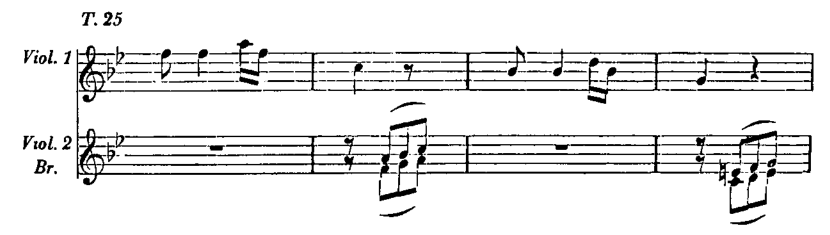


Man beachte den Baß: ein aus harmonischer Führung erwachsenes Thema, das schon hier selbständig melodisch zu wirken scheint. Es ist später geworden zu dem berühmten Fugenthema der Jupiter-Sinfonie![5]
Das Trio des Menuetts, ein wirkliches Trio seiner Besetzung nach (2 Violinen und Baß), ist für den jungen Mozart ungemein kennzeichnend in seiner Lebendigkeit in

[5] Es ist auch das von Mozart öfters verwendete liturgische Credothema.
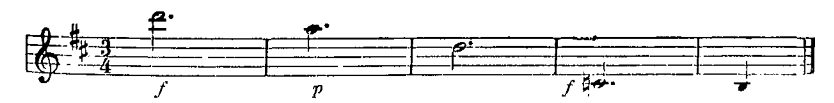
Bewegung und Dynamik. Der letzte Satz ist dem landläufigen Bachschen Buffostil verpflichtet.
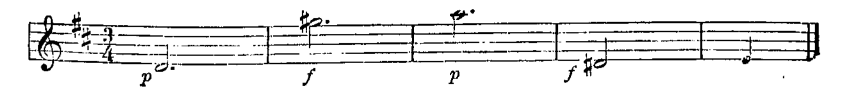


Wo aber der Satz sich lichtet, wie in der reizenden Episode (Takt 25), klingt doch schon graziöse Eigenart durch.
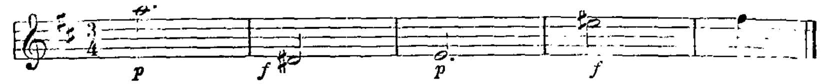


Die fortgeschrittenste aus dieser Gruppe Sinfonien (Abert) ist unsere 9. (48), in derem ersten Satz nicht nur die räumliche (und energetische) Weite des Kopfthemas auffällt mit seinen originellen dynamischen Lichtern



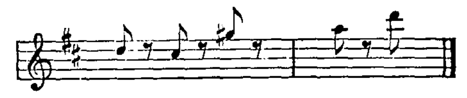
sondern auch die erfinderische Fortführung



die Umkehrung in der Durchführung
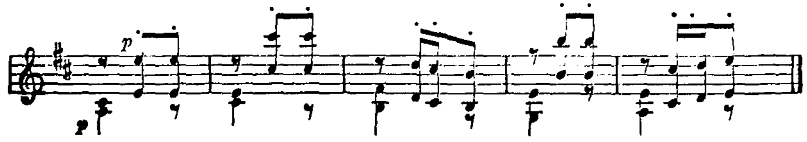


und seine Verkürzung in einem 2. Thema
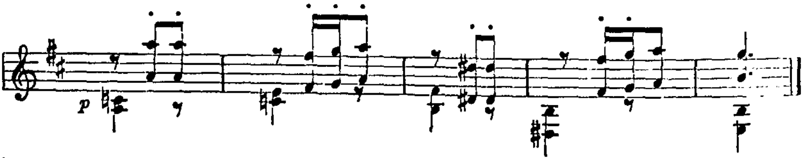


das in der ausnahmsweise mit dem Hauptthema beginnenden Reprise fehlt (in Nr. 3 bringt Mozart das Hauptthema, wie später unter Haydns Einfluß als Coda. Dasselbe Thema bringt die Sinfonie B, Anhang 216). Das Andante ist nach Haydns Art nur für die Streicher gesetzt, und auch das Menuett weist in der Melodik auf diesen Meister.

Die Sinfonien 10—14 sind in Italien geschrieben. Kein Wunder, daß der junge italienische Opernkomponist stärker italienischen Stil schreibt. Das gilt für die 10. (81), die, wieder dreisätzig, mit sehr andeutungsweiser Durchführung, Vernachlässigung der Unterstimmen, aber auch in der Thematik, vor allem des Andante, an Sammartini denken läßt. Auf feinste Grazie ist das tänzerische 2. Thema des Schlußsatzes gestellt
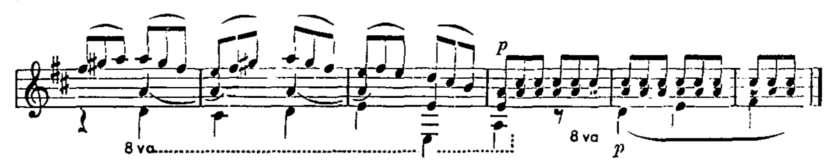


das Mozart in niedlicher und unitalienischer Variation und Modulation die Durchführung eröffnen läßt
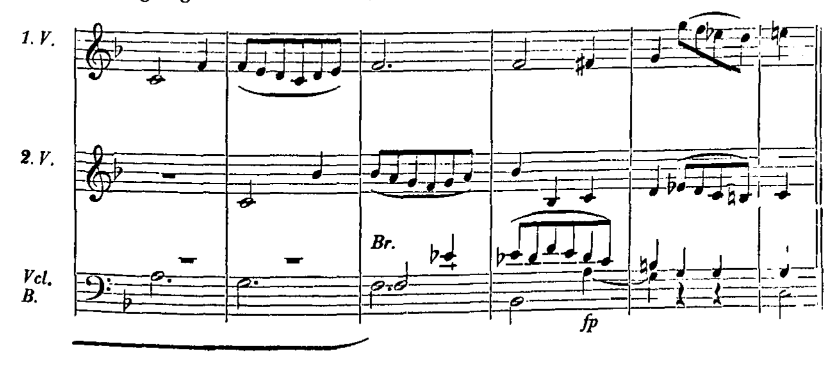


Zwischen deutschem und italienischem Stil schwankt (Wyzewa-St. Foix) Mozart in der 11. Sinfonie (97): Italienisch die Rührseligkeit, das Fehlen der Repitition, das neue Thema in der Durchführung, fremd darin das Pathos (Abert), wienerisch (Wyzewa-St. Foix), während der zweite Satz an J. Chr. Bach erinnert, italienisch auch die 12. und 13. Sinfonie; in der ersteren verbindet der junge Maestro die Sätze 1 und 2 harmonisch, in der 13. formt er den ersten Satz, mit kürzester Durchführung (nur 10 Takte) und italienischer Themenfülle ungewöhnlich, bequem: Th.: 1. 2. 3. 3.

1, Th.
4. 5. | Df. 6. (10 Takte) (Reprise) 1. 2. 3. 4. 5. Der Schlußsatz hat ein zuletzt
D. T. T. S.
noch wiederholtes Ritornell, den auf- und absteigenden Dreiklang, welche Anwendung vom Tutti gebrachten Gedanken unverkennbar Reste des Konzertstiles bringt, der alte Giguenrhythmus laufender Triolenfiguren ist abgeschwächt in buffohaft plappernde Repetition.



Die 14. Sinfonie (74), vor der Rückkehr nach Salzburg die letzte, ist in manchem, wie dem neuen Durchführungsthema, in der Reihung vieler Einfälle italienisch, nicht italienisch wiederum das Pathos der g-moll-Episode des Rondo und auffallend gefühlswarme Nebengedanken (Abert). Das Rondo ist formal für Mozart interessant, es ist der neue von Mozart später hochentwickelte Typ (Wyzewa—St. Foix). Im Schema 1 1 :||: 2 | 1 1 | 3 (moll) zweimal | 4 (B) 3 | 1 1 | 5 (Anlehnung
S T T S T T S T S T T
an Kadenz) 5 | Coda. Die Aufteilung in Tutti und Soli läßt noch deutlich die Spuren des alten Rondokonzertes erkennen.
Auch in den folgenden Sinfonien zeigen sich Ansätze zu höchst eigenartiger Arbeit, die über das häufige italienische Vorbild hinausgeht und andererseits eher Haydn verpflichtet ist. Da ist die 16. Sinfonie (75), in derem Schlußsatz Abert deutsche Volkstänze, Wyzewa-St. Foix dagegen typisch französische Themen hören möchte. Die Durchführung beginnt mit neuem Thema

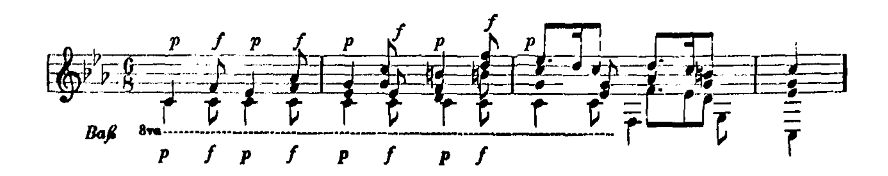


Diese echt sinfonische, kontrapunktische Wendung (sie klingt fast beethovenisch!) ist eine der vielen Stellen, in denen der künftige Symphoniker sich ankündigt. Die 18. Sinfonie (110), datiert vom Juli 1771, hat manche interessante Züge. Thema 1 und 2 verwandt, 2 die Umkehrung von 1. Ihre sinnige Melodik ist echt süddeutsch-haydnsch, auch die kurze modulierende Durchführung, die ein Schlußmotiv ruhig polyphon verarbeitet, ist deutsch-sinnig-innig, die Form abweichend in der Themenwiederkehr 1 2 1 :‖: 2 1 des ersten Themas am Schluß der Exposition
D

und der Reprise. Der 2. Satz erinnert an Mich. Haydn, auch in der Ablösung der zwei Oboen durch Flöten, das Rondo, dessen Refraingedanke einer Gavotte sich nähert (Wyzewa-St. Foix), hat schon fast Rondosonatenform 1 2 1 :‖: 3 :‖ 4. 3 :‖:
D Moll

1 2 1 ‖. Eine echte italienische Opernouvertüre zu „Ascanio in Alba" hat Mozart
T

durch einen 3. Satz zur Sinfonie ergänzt, wie er es bei der Ouvertüre zur Oper „Il sogno di Scipione" gemacht hat, und vielleicht auch mit den Ouvertüren zur „Finta giardiniera" und zum „Rè pastore" (siehe die Liste). Der charakteristische Rhythmus der Titus-Ouvertüre klingt an im 1. Satz der Mailänder 19. Sinfonie (96), in dessen Instrumentation die Gegenüberstellung von 2 Violinen gegen Bratschen und Cello deutsche Art zeigt (Wyzewa-St. Foix). Höchst eigenwillig ist die Dynamik des Andante, eines Siziliano.

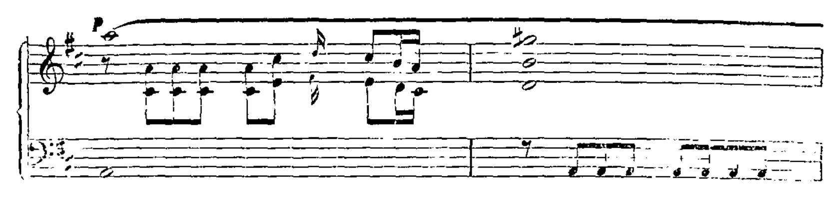


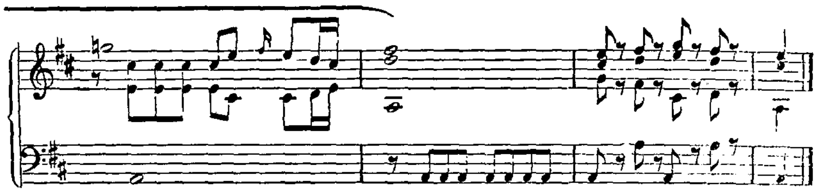
Auch die 20. in Mailand geschriebene Sinfonie (112) hat trotz allem deutsche Züge, so in der kurzen kontrapunktischen Durchführung des 1. Satzes. Das Menuett ist neuartig gebaut, als sein zweiter Teil (Nachsatz) nur die zweite Hälfte des Vordersatzes bringt (a b :‖: c b).

Mit der Sinfonie 21, 1771 in Salzburg komponiert, beginnt ein neuer Abschnitt. Die seltene Tonart A, die überhaupt nur noch zweimal in den Sinfonien begegnet, das sinnige, singende Hauptthema, das auch von den Violinen nur zweistimmig vorgetragen, als Solo, im Tutti wiederholt, beginnt, die kurzen Bläsersoli-Stellen, wie T. 17 Flöten und Hörner, das dreistimmig kanonisch beginnende 2. Thema, die ent-

zückend begonnene Durchführung, ein neues Thema nacheinander bringend, in Flöten und Bratschen, dann Hörner und Bratschen und Flöten, all das sind in Satztechnik und Klangkolorit neuartige, eminent mozartische Züge. Mozart ist jetzt 15 Jahre alt, und schon beginnt eine Synthese der vielfachen, bis dahin noch häufig getrennt zu beobachtenden Einflüsse aus den verschiedensten Stilen der Zeit mit der eigenen, so unverkennbar eigenen Art. Zwar ist es mit dem italienischen Einfluß keineswegs vorbei. Echt italienisch beginnt der Schlußsatz dieser Sinfonie und auch die 23. Sinfonie (128) beginnt noch ganz nach Ouvertüren-Art. Auch möchte ich das 2. Thema nicht als tänzerisch (Wyzewa-St. Foix) ansehen, sondern eher, schon in der etwas altmodischen Geigentechnik mit ihren virtuosen Über-Oktavsprüngen, als Eindruck der Geigenvirtuosität, etwa Tartinis. Der 2. Satz, das Andante grazioso, nur für Streicher, beginnt nacheinander in den Violinen und Bratsche, dann in umgekehrter Reihenfolge in Bratsche und Violinen mit kokettem Triller und auch der letzte Satz, eine Chasse-Gigue, ist ausgesprochen virtuos. Ganz italienisch ist die 25. Sinfonie (129), deren ausgedehntes Andante am Schluß 2 Takte selbständigen Codagedanken angehängt hat, wie sie für Mozart so charakteristisch werden. Der Schlußsatz auch dieser Sinfonie ist eine Chasse im Giguenrhythmus — Jagdmusik, die in der absolutistischen Zeit in Konzerten, Sinfonien, Ouvertüren, selbst der Klaviermusik so gerne wiederkehrt (denn die Fürsten waren oft Liebhaber der Musik und Jagd zugleich).

Um so stärker persönlich ist die folgende 25. Sinfonie (130). Auch sie zeigt den Wechsel von Soli und Tutti, bei der Aufstellung des Themas, wie die vorhergehende, statt der einfachen Aneinanderreihung mit Wiederholung, wie die Italiener sie bringen. Das Kopfthema, in Monostatos' Bittgesang im Zauberflötenfinale wiederholt (Wyzewa-St. Foix), ist der ausschließlich verarbeitete Stoff der Durchführung, die nicht nur länger und interessanter ist, als die früheren, sondern hier die Einheitlichkeit des Satzes gewährleistet. Joseph Haydn ist Vorbild mit seinen Sinfonien Nr. 40—43 (1770—1771), Vorbild auch in der Instrumentation. Auch daß das Thema erst nach der vollständigen Reprise am Schluß wiederkehrt, geht auf Haydn zurück. Der zweite Satz bringt nach dem zweiten Doppelstrich eine erstmalig mit dem Wort Coda als solche bezeichnete Coda. Vor allem auch das Finale hat gewonnen. Es ist nicht mehr bloß vergnüglich-unterhaltsam oder graziös, sondern von echt symphonischem Schwung erfüllt. Auch hier hat das Haydnsche Vorbild die Arbeit vertieft. Die Durchführung ist zum Teil kontrapunktisch, wie der Satz überhaupt trotz des schnellen Charakters, „dichter" gearbeitet, als bisher anzutreffen. Stärker noch wird der Haydnsche Stil, nachdem die 27. Sinfonie (139) wieder, wohl bis auf die kanonische Stelle des Menuetts, nach italienischem Geschmack ausgefallen war, in der 28. Sinfonie (133) aufgegriffen. Wie Mozart hier den Nachsatzgedanken der Exposition, dort in konzerthafter Abwechselung zwischen Bläsern (Ob. Hr. Trp.) und Streichern, in der Durchführung aufgreift,





das ist reifste Arbeit, erstaunlich wie alles bei diesem erst Sechzehnjährigen! Auch das Andante mit Soloflöte bringt, abgesehen von seinem melodischen Hauptgedanken von höchstem Liebreiz, ein wahrhaft entzückendes Spiel mit der Sechzehnteltriole des Auftaktes, die immer wieder hindurchhuscht. Auch das Finale verrät eindeutig erneutes Haydn-Studium. Diese lockerste und zugleich sicherste Handhabung der Technik in der Verarbeitung der flüssigen Triolenbewegung, in der Durchführung kontrapunktisch, ist schon ganz meisterlich. Dieselbe Höhe des Sinfoniestiles erreicht der jugendliche Meister in der 29. Sinfonie (134). Auch hier ist alles konzentriert, der Wille zur Gestaltung, Raffung deutlich, so wenn das Kopfthema am Schluß der Exposition wie der Reprise nochmals wiederkehrt, diesmal aber nicht einfach wiederholt, sondern ins piano versetzt, von leisen Achteln der 2. Violine begleitet. Eine Mollepisode mit neuem Thema ist eingeschoben in die Reprise, eine als solche bezeichnete Coda angehängt, wie auch dem Schlußsatz, der wieder piano zweistimmig beginnt. Das zweite Thema, ausnahmsweise von den Violinen in Oktaven gebracht, ist von größter Schlichtheit, fast volkstümlich. Das nächste Werk ist wieder die Ergänzung einer Ouvertüre (Il sogno di Scipione) zur natürlich italienisierenden Sinfonia. Die Höhe war mit den vorhergehenden Werken erreicht. In Salzburg entstehen noch weitere 9 Sinfonien, als deren schönste dann die 37. (183) g und 38. (201) A anzusprechen sind, köstliche, feinste Arbeiten des nun völlig auf der Stufe höchster Reife stehenden, erst neunzehnjährigen Sinfonikers, deren erste nicht nur in ihrer seltenen Tonart g Verheißung der letzten g-Sinfonie von 1788 ist. Mannheimer und Pariser Eindrücke folgen. In Paris entsteht die köstliche „Sinfonie concertante“, Es, ferner die bekannte Pariser Sinfonie D, 297. Eine jüngst veröffentlichte 2. Pariser Sinfonie in B mag von Mozart sein, wenn ich auch Zweifel nicht los werde. Die „Sinfonie concertante“ ist möglicherweise in der Instrumentation und den Soloparten überarbeitet, obwohl diese Überarbeitung nicht allzu weit gehen

kann. In Salzburg schreibt Mozart dann wohl weitere sehr reife, herrliche Werke, darunter die C-Sinfonie, 44, (338) mit dem heroischen Anfangssatz. Nun tritt, wie oben erwähnt, das sinfonische Schaffen an Zahl hinter den großen Opernarbeiten und den vielen Konzerten für Klavier, d. h. für das eigene Spiel, und sonstige Instrumente zurück, Werke, in denen Mozart als echter Sinfoniker ganz neue Wege beschreitet, vor allem die Bläser in bisher nicht geahnter Weise klanglich einbezieht.[6] Nach den Wiener—Linzer Sinfonien kommen dann nochmals drei, die letzten drei Sinfonien in Es, g, C, Werke von wahrhaft-klassischer Vollendung und Schönheit und reifster Ausgeglichenheit, in denen es gleichwohl oft in ergreifender Beseelung von zart-schmerzlichen Stimmungen aufklingt, in letzter süßer Reife, die schon den Tod ahnen läßt. Diese späten und letzten Sinfonien erklangen und erklingen oft, glück- und trostspendend, aus einer uns fast fern dünkenden Welt schönster Menschlichkeit. Hier sollte hingewiesen werden auf die in unserem Musikleben so vernachlässigten Jugendsinfonien, in denen der ganze spätere Reichtum Mozarts, oft noch verborgen, aber schon zukunftsahnungsvoll quellend zu spüren ist, diese Wunderwerke eines wahrhaft wunderbar-unbegreiflichen Kindes und Knaben.

MOZARTS STREICHQUARTETT IN C-DUR

VON ERICH KLOCKOW

Die Sonatenform, die Mozarts letzten und bedeutendsten Arbeiten zugrunde liegt, ist in dem A-dur- und C-dur-Quartett vom Januar 1785 zur Reife gediehen. Noch in den drei Streichquartetten von 1782/83 überwiegt der Einsatz freier gesanglicher Erfindung. Thematische Verarbeitung wird selten über das unbedingt erforderliche Maß hinausgetrieben und nur langsam in seinem Wert für den inneren Zusammenhalt eines Satzes und Werkes erkannt. Erst nach einer Reihe von Versuchen, wie sie sich etwa im B-dur-Quartett vom November, aber auch im F-dur-Klavierkonzert vom Dezember 1784 niedergeschlagen haben, klärt sich mit dem A-dur-Quartett die neue und endgültige Sonatengestalt. Wo früher der glückliche, dem Augenblick abgewonnene Einfall herrschte, der sich zu Seinesgleichen durch mehr oder minder lose Überleitungen fortsetzte und ausglich, entfaltet sich jetzt ein dichtes Netz von Beziehungen, das alle Satzteile von den Themen über Schlußgruppe, Durchführung und Reprise bis hin zur Coda durch die Verwendung und Verwandlung eines oder mehrerer Motive einfängt und zusammenspannt. Das Hauptthema insbesondere, eben noch unbekümmert um den Fortgang gleichsam aus der Überfülle des Herzens ge-

[6] Vgl. Engel, die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt, 1927, S. 57ff., das Instrumentalkonzert (Führer d. d. Konzertsaal, Orch.-Musik III) 1932, S. 225ff. Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung in Salzburg, 1932, S. 120.

Literatur, die passim zitiert ist: Theodore de Wyzewa et G. de Saint-Foix, W. A. Mozart. T. II 1936[2]. — Ludwig Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts. 1937[3]. — Vgl. auch R. Haas, Mozart, 1933, S. 57f.

schaffen, wird jetzt ganz mit Rücksicht auf die Struktur des kommenden Satzes angelegt. Es verzichtet daher auf die ausdrucksreiche Gesanglichkeit der früheren Zeit und begnügt sich mit dem oft kargen und spröden Umriß eines einzigen Motivs, aus dem aber als der Urzelle sich der ganze Sonatenorganismus ausgliedern soll. Es erwächst, so zum funktionellen Motivthema geworden, selbst aus ihm, so daß jene Vielfalt von Beziehungen, die sich aus den Veränderungen und Selbstbewegungen des Motivs ergeben, bereits mit dem ersten Takt einsetzt und bis zum letzten nicht mehr abreißt.
Nur das zweite Thema wird noch allenfalls als Gesangsthema gestaltet. Aber gerade als solches hat es an Bedeutung verloren. Die primäre Kraft des Erfindens und Bildens richtet sich nicht mehr auf das Einzelne und dessen möglichst eindrucksvolle Herausstellung, sondern auf das Ganze des Satzes, das eigentlich der Intention nach eher vorhanden ist als seine Teile und nach der in ihm wirksamen Idee jeden Abschnitt solange formt und wandelt, bis er sich natürlich, bis er sich notwendig eingeordnet hat.
Diesen streng motivischen und innerhalb der Grenzen der Musik logischen Aufbau zeigt das A-dur-Quartett in einer nicht mehr zu überbietenden Entschiedenheit. Was in Haydns russischen Quartetten von 1781, einem Quell unendlicher Anregungen für Mozart, angebahnt worden ist, wird hier vom Boden eigener Formvorstellungen aus mit fast verwunderlicher Einseitigkeit zu Ende geführt. Das geht so weit, daß es im Finale sogar zu der Mozart durchaus wesensfremden Einthematik gekommen wäre, wenn nicht die Durchführung das Gesangsthema noch nachgebracht hätte; daß selbst das Menuett, dieser von Mozart noch ganz in der Art des alten Gesellschaftstanzes gepflegte Liedsatz, aus wenigen, immer wieder neu verbundenen Gedanken entwickelt wird; daß die Motive des ersten Allegro mehr oder minder stark verändert in sämtlichen Sätzen wiederkehren und so das ganze Werk durchgehend bestimmen; und daß schließlich deren Verarbeitung an manchen entscheidenden Stellen sich schon zur Kontrapunktik verdichtet. Einst aus dem einfachen Lied hervorgegangen, kommt die Sonatenform jetzt oft der Fuge der Altklassiker an fester Einheit und kombinatorischer Tiefe gleich. An Fülle der Einfälle, an Mannigfaltigkeit der Gestaltungen übertrifft sie sogar noch ihr geheimes Vorbild. —
Die gleichen Formgedanken wie das A-dur-Quartett handhabt, obwohl nur wenige Tage nach ihm beendet, das C-dur-Quartett bereits mit einer Selbständigkeit und Selbstverständlichkeit, die auf weitere Phasen der nunmehr eingeleiteten Entwicklung hindeuten. So behält es die einmal gefundene Sonatengestalt in allen wesentlichen Zügen sorgfältig bei, aber es lockert den technischen Stil, die karge Motivik des A-dur-Quartetts ein wenig zugunsten freierer gesanglicher Ausspinnung. Das Hauptthema des ersten Satzes ist ein typisches Motivthema mit dem klaren Vorherrschen einer knappen prägnanten Wendung und der Wiederholung in der Dominante, aber zum Schluß schwillt es über die Schematik gleicher Perioden in ein überschwängliches Melos hinein. Das Kopfmotiv ist auch hier die Keimzelle für die meisten

weiteren Bildungen, aber alle Linien, selbst bei der Verarbeitung, sind beweglicher und elastischer gezogen. Die Seitenthemen sind hier wie im Finale von betonter Liedmäßigkeit. Das Andante kehrt sogar zur Liedform zurück und setzt in seinem Hauptthema den Gesang wieder voll in seine alten Rechte ein. Aber es besitzt nicht mehr den Stil, in dem früher die langsamen Sätze gehalten waren. Wohl entspricht das kurze, tief und bedrängt atmende Motiv des Übergangs etwa den Sechzehnteln, die allenthalben im Andante des d-moll-Quartetts aufgeflattert waren; aber gerade dieser Vergleich macht es deutlich, wie die lose Form des motivischen Spiels jetzt kernhaft verdichtet wird und mit der Strenge imitatorischer Kunst zur Verarbeitung sich strafft. Ferner ist als zweites Thema ein reines Motivthema aufgestellt, dessen Hauptgedanke, abgesehen von dem bedeutungsvollen Legato-Staccato an sich nicht viel sagt; wie er sich aber in den Stimmeneinsätzen unter dem Druck steigender Erregung emporschichtet und in der f-moll-Verfinsterung des zweiten Teiles durchführungsartige Erweiterung erfährt, darin liegt der entscheidende Umschwung des ganzen Satzes beschlossen.
Motivisch entwickelt werden auch wie im A-dur-Quartett Menuett und Trio. Aus liedähnlichen Gebilden ist damit eine Art kleiner Sonate geworden, allerdings mit nur einem Thema, das aber im Mittelteil wie in einer Durchführung verwertet wird. Selbst zwischen beiden Sätzen sind noch Verbindungen geschaffen dadurch, daß das Menuettmotiv im Trio den Rückgang herstellen muß. Ebenso untersteht der Schlußsatz wie selbstverständlich der neuen Technik. Trotz seiner drei Themen ist die Erfindungsseligkeit der einst an dieser Stelle bevorzugten Rondoform in keiner Weise wieder heraufbeschworen, sondern durchaus dem Beziehungsreichtum der Sonatenstruktur untergeordnet, die hier vielfältig wie im Anfangsatz durchorganisiert ist.
Aber man spürt: Verarbeitung ist nicht mehr Zweck an sich und erschöpft sich nicht mehr darin, einen Satz fest um die Mitte eines Motivs sich schließen zu lassen. Bereits wird sie so sicher und überlegen beherrscht, daß über das Technische hinaus ihre besonderen Impulse und Möglichkeiten sich in einer freieren Ordnung des inneren Aufbaues durchzusetzen vermögen. Im A-dur-Quartett war die neue Form geschaffen worden, in seinem Nachfolger klärt sich zum ersten Male auch der neue Inhalt. Kräfte eines größeren und erregteren Lebens beginnen in die Musik einzuströmen und die bisher noch im Zuständlichen und Gemäßigten verharrende Sprache des neuen Stils umzubilden. Verarbeitung motivischen Materials ist in formeller Hinsicht Veränderung des Motivs, in sachlicher jedoch Entfaltung der in ihm liegenden Möglichkeiten und zugleich Rückbesinnung auf den Ausgangspunkt solcher Entfaltung, auf frühere Lagen und Schichtungen des Ausdrucks. Dieses Vergegenwärtigen des Vergangenen enthält viel mehr als ein bloßes Wiederholen. Es bedeutet Gefühl und Bewußtsein der zwischen einst und jetzt sich wölbenden Spannung und ein Messen beider Fassungen aneinander. Es bedeutet schließlich mit dem scharfen Fixieren dieses Abstandes ein klares Bestimmen und Betonen der gegenwärtig erreichten Entwicklungshöhe.

Im A-dur-Quartett hatte dies alles sich noch nicht recht auswirken können, weil die erste Gestalt des Motivs trotz unverkennbarer Vertiefung späteren Umformungen in Haltung und Empfindung so verwandt geblieben war, daß darüber die Vorstellung einer Vergangenheit, verschiedener Stimmungsstufen und Geschehnisse zurücktreten mußte. Sowie jedoch das Später wirklich ein anderes wird als das Früher, sowie also in dem Werke selbst eine Wandlung sich vollzieht, da überall wird es gerade von der Funktion der motivischen Arbeit, Vergangenes zu vergegenwärtigen und zugleich über sich hinauszuführen, getragen. Ihrer Natur nach, die ein Beziehen nach rückwärts und vorwärts ist, muß Motivik vom Gleichartigen und Zuständlichen fortdrängen zum Werdenden und Wachsenden, zur schrittweise sich vollendenden Entwicklung.

Vorsichtig, aber mit einer Gesetzmäßigkeit, die weit über das Verfolgen bewußter Absicht oder Überlegung hinausgeht, lenkt das C-dur-Quartett in diese neue Art musikalischen Denkens und Schaffens ein. Was an ihm von vornherein auffällt, ist das seltsame vorspielartige Adagio, mit dem es beginnt. Es war damals in Kammermusik nicht üblich; Joseph Haydn verwendete es nur bei Symphonien oder für ein größeres Publikum bestimmten Orchesterwerken. Sein Wert beschränkte sich darauf, die Aufmerksamkeit einer noch verworrenen unruhigen Menge zu wecken. An sich war es nichts, sondern eben nur Einleitung, mit jeder Note, mit dem ganzen Gesicht dem nahen Allegro zugekehrt. Für das Streichquartett aber war solche Einleitung nicht notwendig. Es brachte keine Konzertmusik. Es war für die Spieler geschrieben und höchstens noch für einen engen Kreis von Hörern, die keiner repräsentativen Aufforderung zur Einstellung und Aufmerksamkeit bedurften.

Das Adagio des C-dur-Quartetts will auch etwas ganz anderes. Trotz seiner wenigen Takte ist es ein Satz für sich. Es führt zwar schließlich mit drängenden Gängen hinüber zum Allegro, aber seine Aufgabe erschöpft sich nicht im Vorbereiten. Es hat vor allem selbst etwas auszusprechen, was weiterhin im Werke nicht wieder so ausgesprochen wird; es hat den dunklen tiefverschatteten Hintergrund zu malen, auf dem die helleren Farben des Quartetts aufgetragen werden sollen.

Dichterischer Tiefsinn gestaltet hier mit rücksichtsloser Kühnheit. Man hat die Fülle der falschen Fortschreitungen, den ganzen im Schulsinne fehlerhaften Satz, der beim Erscheinen der Quartette Staunen und Empörung hervorrief, zu verbessern, zu mildern, zu erklären versucht, hat noch in viel späterer Zeit vorgeschlagen, wenigstens den Querstand in der ersten Violine zu beseitigen, indem man ihr a in as verwandelte, oder zu verschleiern, indem man sie erst im letzten Viertel des zweiten Taktes einsetzen ließ. Wert haben solche Änderungen nur darin, daß sie die Wichtigkeit dessen erkennen lassen, was Mozart trotz der Verstöße gegen die Stimmführungsregeln hat sagen wollen. So dringlich wird die Notwendigkeit einer Erleichterung, einer Erhebung aus dem trüben drückenden Gleiten und Wühlen der unteren Stimmen gefühlt, daß die Geige vorzeitig in sie hineinfahren muß. Und so stark und

zum Äußersten angespannt ist zugleich der Wille zu dieser Erhebung, daß er unbekümmert um den Klang die Geige sofort bei ihrem ersten Einsatz um einen halben Ton hinaufdrängt. Aber alle Anstrengung ist zunächst umsonst: halbstufig sinkt der Baß in die Tiefe, so daß der heisere gequälte Geigeneinsatz nochmals notwendig wird; chromatisch kreuzen sich in scharfen Reibungen die andern Instrumente; ein Chaos von Dissonanzen öffnet sich mitunter; endlich ein Widerstand in gehäuften zuckenden Sforzati und über zwei Fermaten ein erstes überleitendes Aufatmen.
Die Wendung, mit der hier die Stimmen so seltsam trüb aneinander vorübergleiten, hat einige Ähnlichkeit mit dem Thema, das Mozart später seinem Requiem zu Grunde gelegt hat. Ist es das Rätsel des Todes, das jetzt schon den Lebensfrohen zu beschäftigen anfängt? Mehr als ein Zufall aber dürfte es jedenfalls sein, daß beide Motive dieser Wendung, das sinkende und das aufsteigende, schon im Finale des kurz vorher beendeten A-dur-Quartetts vorgekommen sind. Nur wird der Gegensatz, der dort auf mittlerer Linie gelöst und ausgeglichen wird, hier in anderer grundsätzlicherer Weise überwunden. Die dunklen Elemente des Vorspiels treten langsam zurück, sinken mehr und mehr unter die Oberfläche und werden schließlich verdrängt von einer wachsenden Zuversicht und Heiterkeit. Und solche Veränderung, bisher in keinem größeren Werk so bestimmt durchgeführt, stellt den eigentlichen Vorwurf des Quartetts dar.
Um dies Neue in seiner ganzen Bedeutung zu erfassen, wird es nötig sein, den Gang der einzelnen Sätze zu verfolgen. Die fortschreitende Überwindung der anfänglichen Stimmungsschwere prägt sich sogleich darin aus, daß von den beiden Motiven der Einleitung nur das zweite aufstrebende zur Bildung des Allegrothemas benutzt wird. Eine kleine Änderung hat es, abgesehen von dem schnelleren Tempo, erfahren: sein Höhepunkt wird jetzt durch die zarte Gesanglichkeit eines Vorhalts betont und damit zugleich von der anfänglichen Pathetik entlastet. Held aller weiteren Geschehnisse bestimmt dieses kleine Motiv vom Hauptthema aus das ganze Allegro. Formel der Sehnsucht ist es, aber nicht in irgend einem erotischen Sinne, sondern als Verlangen nach Glück, nach Beruhigung, nach Reife.
So läuft im Beginn des Übergangs seine atmende Figur beflügelt durch die Stimmen aufwärts, und wenn weiterhin über rollenden Sechzehnteln des Cellos die Geige dringlich und entschieden deklamiert, so ist es wieder daran beteiligt. Als die Schlußgruppe es mit sich selbst kontrapunktiert, erfährt es hoch in der ersten Geige eine Umkehrung, die sich erfüllend niederneigt. Im ersten Allegro der dreisätzigen D-dur-Symphonie vom Dezember 86 findet eine ähnlich bedeutsame Spiegelung des Kopfmotivs, ein ähnliches Antworten auf das von ihm ausgehende Fragen und Suchen statt. Hier aber mischt sich in den lichten zauberhaften Klang dieser Stelle dunkel mahnend die ursprüngliche Gestalt des Motivs. Mit jähem Schrei fallen alle Instrumente ein und leiten unruhig zur Durchführung hinüber.
In ihr gewittert unheimliches Helldunkel. Nicht etwa nur jenes Chiaroscuro, das Mozart in der italienischen opera seria vorgefunden und als seinem Charakter gemäß

auch durchweg in der Instrumentalmusik bevorzugt hat. Die Schatten sind hier dichter als für eine Untermalung allein nötig gewesen wäre. Mag auch jetzt noch der Vortrag zunächst zurückhaltend bleiben, gerade in dieser Zurückhaltung lauert ein gefährlich gespannter Ausdruck. Wechselnd von erster Geige und Bratsche vorgetragen, treibt das Hauptmotiv über stufenweise sinkendem Baß, wie ihn schon die Einleitung verwendet hat, in rasch erweiterten Sprüngen einer scharfen Gereiztheit zu. Als sich sein anfänglicher Quintenumfang zur Oktave gedehnt hat, bleibt heftig ausbrechend nur der Vorhaltssprung übrig und wird von dem leidenschaftlichen Staccato aller Instrumente hinab- und wieder hinaufgerissen. Und jetzt ertönt, auf die erste Fassung zurückgeführt, einsam und dunkel im Cello das Motiv als dumpfe furchtsame Frage. Zweimal wird sie gestellt und zweimal wird sie von zitternden Achteln beantwortet, in denen kaum die verzerrte Gestalt des Motivs erkennbar bleibt. Nachahmungen zwischen den Außenstimmen dehnen es sogar zum Umfang einer None. Seinen ruhigen Anfangston hat es abgeworfen und hastet erregt auf den Tonstufen meist verminderter Septakkorde aufwärts. Eine Figur ist damit entstanden, die in den pathetischen Kompositionen der folgenden Zeit bis hin zum Finale der g-moll-Symphonie wiederholt auftritt. Haltlos wechseln gedämpfter und heftiger Zuruf und aufschreiendes Staccato. Was übrig bleibt, ist wieder die bange dunkle Frage des Cellos und das Erzittern der Oberstimmen, ist der Abgrund der Einleitung, der sich hier rätselvoll öffnet.

Die Antwort gibt erst das Hauptthema beim Eintritt der Wiederholung. Es ist schon wegen der volleren Instrumentierung nicht mehr das gleiche, das zu Beginn in schüchterner Dreistimmigkeit eingesetzt hatte, aber es erreicht die äußerste Intensität jetzt, als das Motiv in unaufhörlicher halbtaktiger Nachahmung von sämtlichen Instrumenten gehäuft wird. Auch die Cellofigur ist aus ihm abgeleitet. Eine merkwürdige hochbedeutsame Stelle! So unablässig drängt das Motiv aus allen Tonlagen hervor, daß es nicht mehr von vier Stimmen vorgetragen scheint. Stellvertretenden Charakter nehmen sie an: Hunderte von Zungen, Chöre voll unermeßlichen Verlangens rufen und singen aus ihnen. Nicht der eine Mensch, der hier komponierte, spricht mehr, sondern Elementares, der ganzen Menschheit Zugeteiltes schwillt in dieser Musik aufwärts.

Als wäre mit solcher Erhöhung des Ausdrucks wirklich die dumpfe Frage der Durchführung gelöst, schwindet nun mehr und mehr der nachdenkliche Ernst des Satzes. Zauberischer noch als das erste Mal neigt sich zum Schluß die Umkehrung des Motivs aus klingender Höhe auf die eigene Urgestalt herab. Und die Coda, nach ihrem Beginn offenbar das Gegenstück zur Durchführung, reinigt, was dort sich verwirrte, und entfaltet zu Helle und Heiterkeit, was dort in Zweifel und Abgründe versank. Wieder ist es das Motiv, das mit einem neckischen Hinabbiegen des Schlußvorhaltes diese letzte Wandlung vollbringen muß. Da setzen auch die Rufe und Zurufe aller Streicher ein, und endlich zieht unter dem feierlich gedehnten Sang der Mittelstim-

men wie nach einem guten Tagwerk das Motiv in die Stille pianissimo verklingender Schlußakkorde ein. Der ganze Satz, der Fassungen und Ausdrucksarten seines Hauptgedankens so viel reicher als das A-dur-Quartett entwickelt, ist wie ein Gegenklang der Musik zu den Versen des an gleicher Altersschwelle stehenden Hölderlin:

„— Jetzt, da ich älter bin,
beginn ich zweifelnd meinen Tag, doch
heilig und heiter ist mir sein Ende.“ —

Grundton — Sekunde — Quart — Terz: diese vier Töne, seit der F-dur-Messe von 1774 geheimnisvoll-offenbare Lieblingswendung Mozarts, Grundformel seines Wesens, haben auch den unmittelbar quellenden Gesang des Andantethemas geschaffen. Begehren und Gewähren, Glut und Befriedung — was ist nicht alles in ihnen? So zeigen sie im Umriß Verwandtschaft mit dem Motiv, aus dem das vorangegangene Allegro erwachsen ist; so erklingen sie später bedeutungsschwer im Andante der g-moll-Symphonie und im Schlußsatz des Erfüllungswerkes, der C-dur-Symphonie. Hier im Quartett erscheinen sie anfangs hinter dem Schleier einer vorgeschlagenen Quint, die vielleicht noch von dem letzten Baßschritt des eben verhallten Allegro nachschwingt, treten aber im fünften Takt noch einmal ganz deutlich hervor. Die eigentliche Entwicklung des Satzes vollzieht sich jedoch in dem zweiten Thema, dessen Wiederholung die trübe Chaotik der Einleitung und Allegro-Durchführung in ungeheurer Steigerung heraufbeschwört. Das Andante der g-moll-Symphonie hat wenige Jahre später mit sehr verwandtem Motiv und gleich scharfen Überschichtungen das Wachsen der inneren Bedrängnis und Verworrenheit gemalt. Das Ergebnis aller Kämpfe und Überwindungen wird von einem Schlußgesang zusammengefaßt, in den sich auch wieder jene vier Töne einfügen. Ohne verarbeitet zu werden, muß so das Motiv des Hauptthemas der Einheit des Satzes dienen. So frei und gesanglich Mozart jetzt auch erfinden mag, das einmal Erfundene bleibt bei der Gestaltung späterer Abschnitte stets lebendig und gegenwärtig.

Die schlichte hohe Schönheit des Schlußgesanges aber überwindet alles Schwere. Erschüttert, ja überwältigt von unermeßlicher Gnade schluchzt und taumelt und sinkt die Geigenstimme hinab zu völligem Verstummen. Zwei Motive begleiten sie vielsagend: die tief und bedrängt atmende Übergangsfigur und zu den letzten Akkorden die murmelnde Begleitung des zweiten Themas, frühere Verworrenheit in leisestem Nachhall vergegenwärtigend.

Barsch und rasch wechselt das Menuett seinen Vortrag. Manches hat es schon vom Charakter und bissigen Humor eines Scherzo. Aus seiner kraftvollen brüsken Entschiedenheit bricht in der jähen Leidenschaftlichkeit des c-moll-Trios die trübe Unterströmung des Quartetts hervor, droht aber nicht mehr so chaotisch wie im Andante. Und daß wirklich die Schatten ganz sich lichten wollen, darauf deutet nunmehr die liedhaft harmlose Heiterkeit des Themas, mit dem das Finale einsetzt.

Die in drei Themen wieder durchbrechende Vorliebe für Erfindung wird in diesem Allegro molto überlegen gezügelt und gerichtet. Schon das zweite Thema ist nicht völlig selbständig, sondern erwächst aus dem hüpfenden Achtelbeginn des Hauptthemas. Im Ausdruck jedoch sprühender und selbst streitbarer, was noch durch die Harmonisierung und Chromatik verstärkt wird, führt es durch die rasenden Sechzehntelläufe der Geige, in die es schließlich verwirbelt, einen Rückschlag herbei. Zeit ist es, auch auf der vom Finale erreichten Stufe zu der ernsten Grundhaltung des Werkes zurückzukehren und so dessen letzten Sinn auszusprechen. Im A-dur-Quartett hatte er solcher Forderung durch eine erst in die Durchführung eingeschaltete Melodie entsprochen. Hier wartet er nicht so lange; zu dringlich ist durch die Hast der Geigenläufe der Gesang heraufgerufen. Und so sproßt er unmittelbar nach G-dur aus reinem Es-dur — nicht erst Beethoven hat die geheimnisvoll stillebildende Wirkung des Hinwendens zu terzverwandten Tonarten entdeckt — nicht unähnlich der Melodie, die das vorige Quartett übergipfelte, doch nicht so breit und choralartig, sondern schmiegsamer, beweglicher und mehr von der zärtlichen Feierlichkeit warmen blauen Sonnenlichtes.

Der trübe Grund jedoch, den die Einleitung einst gemalt hat, wirft noch ein letztes Mal auf die Durchführung seinen Schatten. In wiederholten Molleinsätzen dämpft er die harmlose Fröhlichkeit des Hauptthemas und reizt das streitbare Vierachtelmotiv des zweiten Themas zu heftigen Entgegnungen, eine Dialogpartie, wie sie das bald darauf geschriebene Klavierkonzert in d-moll und viele Werke der kommenden pathetisch-dramatischen Epoche aufweisen werden. Hier aber soll nicht mehr Schwermut und Zerrissenheit verkündet werden, sondern eher das neue Fließen verschütteter Quellen, das Wiederaufgeschlossensein für die Fülle und Güte des Lebens. Deshalb fehlt der Durchführung trotz gehäufter Nachahmungen und trotz scharfen Wechselns zwischen Unter- und Oberdominantlagen die tiefgehende Erregtheit, zu der das Anfangsallegro sich gesteigert hatte. Deshalb erweitert die Reprise vor allem das schöne dritte Thema über seinen doppelten Umfang hinaus. Und deshalb stimmt das Cello wetteifernd in diesen zum feierlichen Des-dur erhobenen Gesang ein, dessen ruhige Schwingungen etwas von dem Lichten und Unirdischen haben, das später den Gebilden des Zauberflötenjahres eigen ist.

Anders sind daher jetzt die Akzente verteilt als im ersten Allegro. In ihm vollzog die Durchführung die entscheidende Auseinandersetzung, während die Coda nur eine erste Beruhigung anzudeuten vermochte. Im Finale dagegen, in dem ebenfalls beide Abschnitte mit ihren Anfängen aufeinander weisen, gibt die Durchführung lediglich einen Nachhall des schon Überwundenen und Ausgetragenen, und der breit angelegten Coda bleibt es vorbehalten, das Ziel des ganzen Werkes, die Steigerung zu tänzerischer Freude und Ekstase auszusprechen. Aber selbst noch in sie mischt sich, eine letzte Vergegenwärtigung des Vergangenen, das streitbare Vierachtelmotiv des zweiten Themas und reißt, zu federnder Energie gestrafft, unwiderstehlich in den Schluß hinauf. —

Grüblerischer Schwersinn der Einleitung und dann dieser jubelnde Ausklang: zwischen beiden Polen liegt in den unzähligen hier vorgeführten Stufenfolgen und Fortschreitungen das innere Geschehen des Quartetts, liegt das Neue, das es selbst von seinem Vorgänger unterscheidet, so nahe beide in der Zeit der Entstehung und in dem Prinzip des motivischen Aufbaues stehen. Denn wenn das A-dur-Quartett an Strenge und Geschlossenheit der Anlage mit seinen in allen Sätzen gleichen Motivgruppen das Äußerste leistet, so hat doch den inneren Sinn dieses zunächst nur technischen Formgedankens das Werk, mit dem der Quartettzyklus abschließt, entdeckt. Soll sich im C-dur-Quartett der Gegensatz der Adagioeinleitung und der Finalcoda zur Einheit zusammenbrücken, so muß zwischen ihnen etwas vermittelt haben und jedenfalls mehr vorgegangen sein als eine lyrische Zustandsschilderung. Was bisher nur gelegentlich in einem Satze (wie etwa der d-moll-Phantasie) sich andeutete, ist damit zum Inhalt und Vorwurf eines ganzen Werkes geworden, nämlich ein Geschehen, das hier zur Überwindung des Leidvollen und Trüben und weiter zu Glück und Heiterkeit führt.

Aber in noch anderer Hinsicht weicht das C-dur-Quartett von seinem Vorgänger zukunftträchtig ab. Wie es sich in der Bewegung seiner Linien sanglicher und geschmeidiger, im Ausdruck entschiedener und dramatischer bewiesen hat, so besitzt es auch in Bau und Umfang größere kräftigere Verhältnisse. Abgesehen von dem vorgeschickten Adagio, wie spannt sich breit über 22 Takte schon das Hauptthema des ersten Satzes, wie reich ist die Überleitung, wie lang und bedeutend die Durchführung. Ruhig und voll tiefem Atems hebt das zweite Andantethema an, und fest und energisch schreitet das Menuett. In drei Themen sammelt sich das Finale, und daß beide Außensätze in eine Coda auslaufen, erscheint als natürliche Folge dieser Weiträumigkeit. Und schließlich das letzte Finalethema, wie schwingt in ihm feierlicher, hymnisch erhöhter Rhythmus, und auch die stürmische Ekstase des Schlusses schwillt über die Grenzen, die intimer Kammermusik, besonders damals, gesetzt gewesen sind. „Alles Vollkommene in seiner Art muß über seine Art hinausgehen, es muß etwas anderes Unvergleichbares werden", sagt einmal Goethe. Gilt es auch von diesem C-dur-Quartett? Mit Sicherheit läßt es sich nicht entscheiden, schon weil man sonst fürchten muß, seinen fünf Vorgängern Unrecht zu tun. Alle sind sie, wie ihr Schöpfer rückblickend jetzt mit Nachdruck feststellt, die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit. Aber wenn auch zweifelhaft sein mag, welches von den sechs Haydn gewidmeten Werken als das schönste zu gelten hat, das größte ist gewiß das C-dur-Quartett. Es beschließt die Zeit intimer zurückhaltender Kammermusik und leitet hinüber zur Epoche der dramatischen Klavierkonzerte, in denen unter Kämpfen und Auseinandersetzungen sich langsam ein neues, alle Schichten des Daseins umfassendes Weltbild entfaltet.

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

MOZARTPFLEGE IN DRESDEN VOR DER GRÜNDUNG DER DEUTSCHEN OPER

Üblicherweise glaubt man, die Mozart-Pflege in Dresden habe mit der deutschen Oper und der Tätigkeit von Carl Maria von Weber, d. h. also um 1817, begonnen. Diese Ansicht findet man in dem gesamten, nicht sehr zahlreichen Schrifttum über die Beziehungen von Mozart und Dresden vertreten, und auch das grundlegende Werk, Abert's große Biographie, ist in dieser, durch nichts begründeten Meinung befangen. Dadurch wird aber nicht nur die Darstellung der Verbreitung Mozart'scher Werke, die für manche Fragen der Mozart-Forschung von Wichtigkeit ist, verzeichnet, sondern auch, und zwar in viel höherem Maße, die Bedeutung Dresdens für Musik und Theater um die Wende des 18. Jahrhunderts.

Es ist für den, der mit der Theatergeschichte Dresdens einigermaßen vertraut ist, nicht schwer, die Fehlerquelle zu entdecken. Eine Bemerkung in Abert's Biographie weist uns darauf hin. Er schreibt: „Für die deutschen Opernverhältnisse jener ersten Zeit ist ungemein bezeichnend, daß sie (d. h. die Zauberflöte) .... in Dresden 1794 als Flauto magico in italienischer Bearbeitung gegeben wurde. Erst 1818 gelang es C. M. von Weber, das Werk in seiner deutschen Gestalt daselbst durchzusetzen". Die bisherige Forschung berücksichtigte also zu ausschließlich die Aufführungen des „churfürstlichen Theaters in der Stadt" und übersah, daß es daneben auch solche auf dem „vor dem schwarzen Thore zu dem gnädigstprivilegirten Bade gehörigen Theater" gab, die in den frühesten Jahren von verschiedenen „privilegirten" Schauspielertruppen, in späterer Zeit aber ständig von den „Churfürstl. Sächs. privilegirten Deutschen Schauspielern" veranstaltet wurden.

Aus der Theatergeschichte Dresdens ist aber dieses Theater „bey dem Linkischen Bade" gar nicht wegzudenken, das übrigens im Sommer 1814 unter die „Administration des Staates" kam. Man muß sich vor allem an seine Aufführungen halten, wenn man eine Geschichte des deutschen Theaters in Dresden schreiben will. So wichtig für die Bedeutung Dresdens als Theaterstadt nach außen hin das kurfürstliche Theater war — es spiegelt doch nur eine Seite des damaligen Kunstlebens: die italienische Opernmusik. Es war Hüterin der Tradition. Den Aufbruch des nationalen Theaters aber erlebte man auf dem Theater des Linkischen Bades. Man nahm an ihm auch teil in den vielen Privattheatern, die Dresden damals besaß und in denen gelegentlich sogar das zeitgenössische Singspiel gepflegt wurde. Auch darüber und selbst nach ihren Namen wird man allerdings in der vorhandenen neueren Literatur vergeblich suchen. Hier ist also noch vieles, wenn nicht alles zu tun.

Wer sich mit der Pflege der Werke Mozart's in Dresden befassen will, wird demnach gut tun, soweit es sich um Opern handelt, zunächst einmal die Aufführungen auf dem Badtheater und dann die auf dem kurfürstlichen Theater zu betrachten und, soweit es sich um Kammermusik und sinfonische Werke handelt, die Berichte über die „musikalischen Akademien" durchzublättern. Auch hier liegt übrigens alles noch sehr im argen. Daran lassen sich leicht die wenigen Nachrichten über die Aufführungen kirchlicher Werke anschließen, und die ebenfalls nicht sehr zahlreichen Berichte über seinen Aufenthalt in Dresden werden das Bild runden.

Die erste Mozart-Oper, die Dresden kennenlernte, war „Die Entführung aus dem Serail", die von den deutschen Hofschauspielern am 12. Januar 1785, also rund $2^1/_2$ Jahre nach der Uraufführung, gegeben wurde. Die Aufführung „gefiel, ob sie gleich etwas schwer gesetzt war, allgemein, und ward durch Günthers Karikatur (Osmin) und Mad. Günthers mutwilliges Spiel sehr unterhaltend. Herr Huska als Belmont trug gut, mit Empfindung und oft brillant vor, worüber man seine etwas ungeübte Aktion gerne vergaß". Eine Wiederholung fand am 26. Januar statt. Die nächste Aufführung läßt sich dann erst für das Jahr 1788 belegen. In diesem Jahr führten die „Kgl. Preuß. Ge-

neralprivilegirten Wäserschen Schauspieler" das Werk „auf dem Bade" am 22. Mai auf, wie der älteste erhaltene Dresdner Theaterzettel einer Mozart-Oper berichtet. Eine Wiederholung fand am 8. August statt. Dann fehlen wieder Nachrichten, bis sich durch Theaterzettel regelmäßige Aufführungen von 1791 bis 1797, 1800 bis 1805, 1810, 1811, 1814 und 1816 nachweisen lassen, im ganzen 32 Aufführungen.

Die zweite Oper, die in Dresden noch zu Mozarts Lebzeiten bekannt wurde, war „Cosi fan tutte", die im Jahre 1791 von dem italienischen Ensemble im kurfürstlichen Theater aufgeführt wurde. Drei Jahre später erschien sie in deutscher Übersetzung als „Weibertreue oder die Mädchen sind von Flandern" auf dem Badtheater, wo sie auch 1804 noch zweimal gegeben wurde. In der Zwischenzeit gelangte sie in italienischer Sprache noch mehrmals im kurfürstlichen Theater zur Aufführung.

Alle anderen Werke lernte man in Dresden erst nach Mozarts Tode kennen, und zwar ausschließlich erst durch die Deutschen Hofschauspieler in deutscher Sprache.

Den Reigen eröffnete die „Zauberflöte" am 7. August 1793 im Theater auf dem Linkischen Bade. Die Ankündigung ihrer Aufführung wurde in der Presse mit Begeisterung und feinem Verständnis für Mozarts Schaffen begrüßt. Es heißt: „Diese Oper ist das Meisterwerk und auch der Schwanengesang des großen Mozart, eines Mannes, dem keiner unserer lebenden Tonsetzer an Reichtum und Üppigkeit und doch auch an Mäßigkeit und Nüchternheit der Fantasie, an schmelzenden Melodien, an Gesang und Ausdruck gleichkommt. Nur für den empfindenden Menschen sind seine Harmonien; ein Triller-Publikum ist nicht für seine Götter-Töne empfänglich. Zwar wird der süße Herr gewiß beim Anhören der Mozartischen Gesänge ausrufen: „Ah, dieser Mozart ist unübertrefflich!" aber er ruft es nur, um für einen Kenner gehalten zu werden, er ruft es nur, so wie er bey Schillers Don Carlos sagen wird: „Dies Werk ist göttlich!" Er wird nichts empfinden, und nur auf Empfindung hat Mozart gerechnet, Kunst war ihm nur Mittel, und Empfindung Zweck. — Wer die Zauberflöte besucht, der bringe vor allen Dingen — ein Herz mit. Dies ist mein wohlgemeinter Rath. Wer blos Ohren hat, der höre lieber eine vertrillerte Arie, sie wird ihm besser gefallen! — Blieb ja auch die Oper Cosi fan tutte und il matrimonio segreto im vorigen Winter immer eine von den leersten! — da war also doch der größte Theil des Publikums aufrichtig, aber freylich! in der Zauberflöte gibt es ja auch viel Dekoration, und also wird sie wohl viel Liebhaber finden, die Mozarts Composition loben, während ihnen blos die Dekoration gefiel. — Ihr aber, fühlende Seelen! die ihr empfänglich seyd für Harmonie, weil auch in euren Herzen Harmonie ist, euch wünsch ich, daß die Aufführung des Meisterwerkes nicht unwürdig seyn möge".

Die Aufführung muß gut gewesen sein und gefallen haben, denn der Berichterstatter der Neuen Dresdner Merkwürdigkeiten kann einige Tage später feststellen: „.... und mit jeder Aufführung scheint das Publikum mehr Interesse dafür zu gewinnen. Vermuthlich wird sie noch einigemale gegeben werden." Und ob sie es wurde! Allein bis zum 21. Oktober des Jahres — an diesem Tage schloß man die Theatersaison auf dem Bade mit der Zauberflöte — wurde sie 15 mal gegeben. Das Verlangen der Dresdner nach diesem Werk war aber doch nicht gestillt, und so erschien Ende des Jahres in der eben genannten Zeitung folgende Anzeige: „Veranlasset durch den Wunsch verschiedener Liebhaber der Musik, soll auf den 16. Dec. a. c. auf dem Enzianischen Concert-Saale die Mozartische Zauberflöte mit aller darzu gehörigen Instrument- und Vocal-Musik, aufgeführet werden."

Offenbar durch diesen Erfolg angestachelt, führte dann das italienische Ensemble das Werk in italienischer Sprache als „Il flauto magico" am 2. April des folgenden Jahres im Hoftheater auf. Aber auch die Deutschen Hofschauspieler nahmen es wieder in ihr Repertoire auf, um es von 1794 bis 1803 in jedem Jahre mehrere Male zu geben und dann mit kurzen Unterbrechungen 1805, 1806, 1809, 1811 bis 1814 und 1816 erneut zu wiederholen, insgesamt 66 mal.

Die Zauberflöte scheint den Bann gebrochen zu haben, denn zwei Jahre später werden gleich zwei Werke von den Deutschen Hofschauspielern neu herausgebracht: am 30. April 1795 „Die Hochzeit des Figaro" und am 16. September dieses Jahres der „Don Juan". Von beiden hatte

der „Don Juan“ den größeren Erfolg. Während wir vom „Figaro“ aus den Jahren 1795, 1798 bis 1800, 1804 und 1816 nur 9 Aufführungen nachweisen können — 1815 wurde er überdies zum ersten Male auf dem Hoftheater in italienischer Sprache gegeben und zweimal wiederholt —, hielt sich der „Don Juan“ von 1795 bis 1801 ohne Unterbrechung auf dem Spielplan und wurde dann wieder 1803, 1804, 1806, 1809, 1811—1814 sowie 1816 aufgenommen und insgesamt 40 mal gegeben.

Das letzte Werk, das damals zur Erstaufführung gelangte, war der „Titus“. Unter dem Titel „Titus, der Großmüthige“ brachten es die Deutschen Hofschauspieler in deutscher Sprache auf dem Badtheater am 26. Mai 1796 heraus, wiederholten es viermal im gleichen Jahre und noch zweimal im Jahre 1800. Am 1. Januar 1815 führte es dann das italienische Ensemble im Hoftheater in italienischer Sprache auf.

Was demgegenüber das Hoftheater mit seinem italienischen Ensemble zur Mozart-Pflege beigetragen hat, ist verschwindend gering. Die meisten Aufführungen haben wir schon genannt. 1791 Cosi fan tutte; weitere Aufführungen dieses Werkes sind noch für 1795, 1809 1812 und 1814 belegbar. 1794 die Zauberflöte in italienischer Sprache. 1815 schließlich der „Don Juan“, „Die Hochzeit des Figaro“ und „Titus“ in der Originalfassung. Freilich darf man dabei nicht vergessen, daß für diese Aufführungen die Quellen spärlicher fließen und so gut wie gar keine Theaterzettel überliefert sind. Es sind bestimmt mehr gewesen. Aber zu hoch darf man sie auch nicht beziffern, denn in der Presse kehren immer die Klagen über die Vernachlässigung des Mozart'schen Schaffens wieder. So heißt es 1803 (25. 2.) im „Freymüthigen“: „An Mozartsche Opern wird nicht gedacht... Cosi fan tutte, eine der ausgearbeitetsten Opern von Mozart, ist 1795 zum letzten Male, und zwar sehr beschnitten, gegeben worden. Don Juan, Titus, Idomeneo, Figaro hören wir gar nicht, bisweilen die Zauberflöte mit italiänischem Texte.“ 1812 schreibt der Referent der Allgem. musikal. Zeitung: „Cosi fan tutte erneuerte das Andenken des unsterblichen Mozart, der leider auf unserer Bühne kaum gekannt ist“, und 1814 heißt es in derselben Zeitung: „Nun folgte die Darstellung von Cosi fan tutte des unsterblichen Mozart — diese himmlische, und (wird man es glauben?) hier ehemals verschmähete Musik“... „Das ganze Publicum, die Sänger und das gesamte Orchester wünschen nichts mehr, als nun endlich auch Don Giovanni, La clemenza di Tito und Le nozze di Figaro aufgeführt zu hören und aufzuführen — ein Genuß, der so ziemlich der ganzen übrigen, für Musik gebildeten Welt zu Theil wird, und der dann doch wohl willkommener seyn möchte, als die ewigen Wiederholungen von La scelta dello sposo und Le cantatrice villane. Der Unternehmer, Hr. Bertoldi, sollte wahrhaftig endlich einmal sich zur Erfüllung der Wünsche eines Publicums — herablassen, das so erkenntlich ist und so gut weiß, was es will und warum es etwas will!“ Der Unternehmer ließ sich jedoch von diesen Klagen gar nicht rühren, und erst als das Hoftheater unter die „Administration des Staates“ kam (1814), wurde Abhilfe geschaffen.

Über das Dresdner Konzertleben um die Wende des 18. Jahrhunderts sind wir, soweit es das Mozart'sche Schaffen betrifft, sehr schlecht unterrichtet. Wohl wissen wir, daß es viele Vereinigungen, die regelmäßig Konzerte veranstalteten, gegeben hat — an ihrer Spitze standen die „musikalische Akademien“, die die Kapelle gab, dann das sog. Dilettantenkonzert, das im Gewandhaus stattfand, und die Basemann'schen Privat-Konzerte u. a. m. —, aber die Vortragsfolgen sind uns größtenteils unbekannt oder enthalten keine Werke Mozarts. Allerdings heißt es in einem zeitgenössischen Bericht von 1804, daß die Kapelle in ihren jährlichen Konzerten auch Werke von Mozart aufführt, näheres darüber wird jedoch nicht angegeben. In den Dilettanten-Konzerten scheint es sich hauptsächlich um die Aufführungen von Ouvertüren und Serenaden gehandelt zu haben, denn 1801 schreibt der Korrespondent der Allgem. musikal. Zeitung ausdrücklich, daß „dies sehr brave Orchester die vortrefflichsten, wirklich großen Instrumentalkompositionen von Mozart ..., die es gewiß so sehr gut geben könnte, fast ganz vermeidet“ und glaubt die Ursache in den akustisch schlechten Raumverhältnissen suchen zu können. Auch über die Aufführungen kirchlicher Werke von Mozart fließen die Quellen recht spärlich. Durch die Hofkapelle sind sie wohl damals in der

Hofkirche nicht aufgeführt worden. Jedenfalls wird das wiederholt in der Presse als ein großer Mangel gerügt. Dieser Umstand gründet in der Tatsache, daß außer Hasse's Werken nur die lebender Meister, d. h. also der Dresdner Kapellmeister, aufgeführt werden durften. So wollte es die Tradition! — Doch hören wir von der Aufführung des Mozart'schen Requiem im Jahre 1801 durch den Musikdirektor des Badtheaters und im Jahre 1812 von der Aufführung des gleichen Werkes in der Dreikönig-Kirche durch die Dreyßigsche Singanstalt, die sehr gelobt wird.

Zur Ergänzung seien noch die wenigen Notizen über Mozarts Aufenthalt in Dresden mitgeteilt. Er weilte hier vom 12. bis 18. April des Jahres 1789, d. h. also zu einer Zeit, da von seinem Opernschaffen in Dresden nur die „Entführung" bekannt war. Er wohnte im „Hotel de Pologne" und verkehrte hauptsächlich bei dem Kriegsratssekretär Joh. Leopold Neumann, der ein großer Musikfreund war und in die Operngeschichte vor allem als Librettist Naumanns eingegangen ist, für den er die Bücher zu „Cora" und „Amphion" geschrieben hat. Durch ihn wurde er auch mit Körners bekannt und diesen Besuchen verdanken wir die kleine Silberstiftzeichnung von Mozart, die von ihm Dora Stock anfertigte. Bei einer Einladung am Hof spielte er sein Klavierkonzert in D-dur (Krönungskonzert), das man damals noch nicht kannte, und bei einem Konzert im intimen Kreis des „Hotels de Pologne" sein Divertimento in Es-dur, während Frau Duschek Arien aus „Figaro" und „Don Juan" sang.

Damit ist der Kreis geschlossen. Weitere Forschungen werden vielleicht noch mancherlei Material zutage fördern und das hier von der Dresdner Mozartpflege gezeichnete Bild bereichern können. Fest steht jedoch schon jetzt die Tatsache, daß Dresden eine größere Bedeutung für die Pflege des Mozart'schen Schaffens eingenommen hat, als man bisher annehmen konnte, und daß das Hauptverdienst dabei den so wenig beachteten Deutschen Schauspielertruppen und der persönlichen Initiative des musikbegeisterten Dresdner Bürgertums mit seiner häuslichen Musikpflege zukommt.

Gerhard Pietzsch

MOZARTPFLEGE IN ZAHLEN

Die pythagoräische Anschauung vom Inhalt der Zahl als eines Symbols soll hier nicht in Anwendung kommen. Aber die Zahl, in der der Philosoph den Ursprung der Sphärenharmonie zu erkennen glaubte, vermag, auch im Hinblick auf Wolfgang Amadeus Mozart, etwas Lebendiges darzustellen. Die Statistik ist das Hilfsmittel, in Erfahrung zu bringen, wie es um die Mozart-Pflege steht. Es handelt sich dabei nicht so sehr um die Wiedergabe des Bildes der „Auffassungen", in denen das Werk Mozarts geboten wurde, als vielmehr um die nicht minder aufschlußreiche, grundsätzliche Erörterung der Frage, in welchem Umfange Mozart im allgemeinen, d. h. öffentlichen Musikleben überhaupt zu Wort kommt. Das Ergebnis ist lehrreich. Denn es zeigt an, wo es noch Aufgaben zu erfüllen gibt. Es genügt nicht, zu wissen, daß Mozart zu pflegen, zu lieben, zu hören eine Selbstverständlichkeit ist. Die Zahlenkurve, die keine nüchterne Konstruktion ist, sondern lebendiges Spiegelbild der Wirklichkeit, ist ein Gradmesser, der uns belehrend offenbart, welche Werke Mozarts die besondere Wertschätzung der Öffentlichkeit — d. i.: die Gemeinsamkeit von „Produzent" und „Konsument" — genießen und welche in Zukunft einer stärkeren Förderung bedürfen, damit das Bild Mozarts ein vollkommenes werde.

Das dramatische Werk Mozarts gehört zweifellos zum eisernen Bestand des Repertoires. Aber es ist nicht unwichtig, beobachten zu können, daß es trotz mancher, jährlicher Schwankungen der Aufführungszahlen der einzelnen Werke, sozusagen eine „konstante" Größe darstellt. Wie aus Wilhelm Altmanns Opernstatistiken (in der „Allgemeinen Musikzeitung") ersichtlich ist, steht Mozart im Spielplan der deutschen Bühnen stets an fünfter Stelle. Während Wagner, Verdi, Lortzing, Puccini in fast gesetzmäßigem Wechsel einander austauschen, dergestalt, daß in einem Jahr Wagner, im anderen Verdi das Primat hat und sich Lortzing und Puccini im Wettstreit um den dritten und vierten Platz befinden, ist Mozarts Stellung unverändert.

Innerhalb der Werke Mozarts selbst ergibt sich folgendes Bild, das aus der Statistik der deut-

schen, bzw. deutschsprachigen Opernbühnen von 1935 bis 1940, also von fünf Spielzeiten, belegt werden soll. Die Aufführungszahl verteilt sich so:

	1935/36	1936/37	1937/38	1938/39	1939/40
Bastien und Bastienne	6	11	9	5	17
Cosi fan tutte	62	76	75	59	31
Don Giovanni	138	128	94	90	49
Entführung aus dem Serail	196	130	128	136	70
Figaros Hochzeit	233	192	162	175	241
Gärtnerin aus Liebe	45	43	8	11	18
Idomeneo	1	1	1	5	6
Schauspieldirektor	17	6	4	—	9
Titus	1	6	1	—	—
Zaide	1	1	3	5	—
Zauberflöte	162	148	144	248	202

Nicht mitgerechnet in dieser Reihe sind die Aufführungen von Mozarts Jugendopern „Apollo und Hyazinth" durch das Salzburger Marionettentheater u. ä.

Die höchste Aufführungsziffer erreicht die Spielzeit 1935/36, auch im Hinblick auf die vorausgegangenen Jahre, mit 862 Mozart-Bühnenaufführungen. Die nächsten Ziffern erreichen die Spielzeit 1936/37 mit 742 Aufführungen, 1938/39 mit 734, 1939/40 mit 643, 1937/38 mit 629 Aufführungen.[1] Das sind insgesamt: 3610 Aufführungen in fünf Spielzeiten in folgender Anordnung:

Figaros Hochzeit	1003	Aufführungen
Zauberflöte	904	„
Entführung	660	„
Don Giovanni	499	„
Cosi fan tutte	303	„
Gärtnerin aus Liebe	125	„
Bastien und Bastienne	48	„
Schauspieldirektor	36	„
Idomeneo	14	„
Zaide	10	„
Titus	8	„

Weitaus an der Spitze steht demnach der „Figaro", der in der Spielzeit 1939/40 mit 241 Aufführungen die seit 1932/33 höchste Aufführungszahl erreicht und auch stets, mit Ausnahme der Spielzeit 1938/39, in der die „Zauberflöte" mit 248 Aufführungen gegenüber 175 des „Figaro" den Vorrang genießt, führend geblieben ist. „Figaro" und „Zauberflöte", die 1938/39 mit fast hundert Aufführungen mehr als im vorausgegangenen Jahr auf 248 kam, bewahrten ihre stetige Entwicklungshöhe, wohingegen die Ziffer des „Don Giovanni" von Jahr zu Jahr sinkt, allein zwischen 1938/39 und 1939/40 um eine Differenz von fast 50 v. H. Dasselbe gilt auch für die „Entführung" und „Cosi fan tutte". Auch das nicht durch etwa minderen Wert der Werke, sondern durch mindere Aufmerksamkeit der Pflege verursachte Nachlassen der Aufführungszahlen der „weniger bekannten" Opern Mozarts ist bemerkenswert, besonders auffällig am „Idomeneo", dessen Bearbeitungen, mit Ausnahme der Meckbachschen, trotz Strauß, trotz Wolf-Ferrari sozusagen von Tag zu Tag dem Aufführungsschwund anheimfallen (Das Mozartjahr 1941 wird wohl das Gesamtbild allen Anzeichen nach wesentlich ändern).

Das aus der Zahl zu folgernde Gesamtergebnis deutet dahin, daß die durchaus mit Recht bevorzugten Meisterschöpfungen des „Figaro" und der „Zauberflöte" dominieren. Aber es gibt zu denken, daß hinter diesen zu Standardwerken erhobenen Opern die doch nicht weniger bedeutenden wie „Don Giovanni" und „Entführung" in den Schatten gedrängt werden. Die markante Grenze der „Popularität" des Dramatikers Mozart ist „Cosi fan tutte" (303 Aufführungen). Zwischen dieser opera buffa und dem nächsten Werk klafft ein Abstand von fast 200 Aufführungen: „Gärtnerin aus Liebe" (125). Auffälliger kann die Tatsache sich nicht bekunden, daß

[1] Altmann verzeichnet a. a. O. irrtümlich 632 Aufführungen.

zugunsten zweier Opern alle anderen, „bekannte“ und „weniger bekannte“, zurückstehen müssen, eine Beobachtung, die sich übrigens auch im Konzertsaal machen läßt.

Die Statistik der konzertanten Mozart-Aufführungen, die zur Zeit vom Zentralinstitut für Mozartforschung am Mozarteum Salzburg angelegt wird, ist noch nicht abgeschlossen. Aus dem bisher vorliegenden Material läßt sich aber bereits ein annäherndes Bild formen. Als Beispiel sei ein Ausschnitt aus den Orchesterkonzerten dreier Konzertwinter herausgegriffen, wobei grundsätzlich außer acht gelassen wird: die Rundfunkarbeit, die sommerlichen Festspiele und Mozartfeste wie z. B. in Salzburg (das, seiner Aufgabe gemäß, geradezu ein Sonderfall ist), Würzburg, Cannstatt und sonstige zyklische Aufführungen. Es handelt sich hier sozusagen um die „tägliche“ Mozartpflege. Dabei ergibt sich generell, daß auch hier Mozart einen festen Platz einnimmt: in der Regel steht er an dritter Stelle, hinter Beethoven und Brahms (nur 1938/39 macht ihm Richard Strauß den Rang streitig). Der prozentuale Anteil Mozarts am Konzertleben bewegt sich aufsteigend zwischen 6 und 7 v. H. der Gesamtheit. Das Erfreuliche daran ist die Stetigkeit der Entwicklung: bereits 1938/39 waren es 6 v. H., 1939/40 schon 6,5 v. H. Die Programmvorausschau 1940/41 läßt darauf schließen, daß eine weitere Steigung auf 6,8 v. H. zu erwarten ist. Auch hier wird das Mozartjahr (1941/42) das Bild entscheidend (wenn auch vorübergehend) verändern.

Weitaus am meisten gespielt wird die Es-dur-Sinfonie (KV. 543), dann folgt die g-moll-Sinfonie (KV. 550), im Abstand die „Jupiter“-Sinfonie (KV. 551). Hier und da begegnet man der Haffner-Sinfonie oder der Linzer Sinfonie, selten einem Divertimento oder einer Serenade. Von den Klavierkonzerten erscheinen nur die „berühmten“ (in d, A, C). Dasselbe gilt für die Violinkonzerte (D, A, G).

Diese Tatsache ist ebenso bemerkenswert wie das Ergebnis der Opernstatistik. Sie zeigt, daß auch in dieser Hinsicht noch vieles zu bewältigen ist. Es geht nicht an, daß von einem halbhundert Sinfonien, die Mozart schuf, nur drei am Leben sind, von den Divertimenti und Serenaden, Märschen und Tänzen ganz zu schweigen. (Auffallend selten begegnet man dem „Requiem“, noch weniger der c-moll-Messe.)

Die oben erwähnte, in der Ausarbeitung befindliche Gesamtstatistik, die der Öffentlichkeit vorgelegt werden wird, wird die Einzelheiten darlegen, vor allem auch im Hinblick auf die hier nicht angeführte Kammermusik. Aus dem Angedeuteten aber ergibt sich: die aufsteigende Kurve der konzertanten Aufführungen beruht lediglich auf der Summe der Wiedergaben der bekanntesten Werke. Aufschlußreich und belehrend ist, daß die sogenannten „kleineren“ Städte hierbei eine rühmliche Ausnahme bilden. Sie mögen Vorbild sein. Nicht minder erkenntnisgebend ist in diesem Zusammenhang die Opernstatistik, die eine, wenn auch nur saisonmäßigen Schwankungen unterworfene, entgegengesetzte Entwicklung zur Konzertstatistik aufweist.

Immerhin bleibt als beglückendes Faktum, daß in Oper wie Konzert Mozart gewissermaßen unantastbar geblieben ist und als solcher der Entwicklung beider Gruppen Stetigkeit und Sicherheit gewährleistet. Der einzige Wunsch soll der sein, daß man, keineswegs aus Gründen eines ungesunden Historismus, sondern aus Rücksicht auf das Anspruchsrecht des deutschen Volkes, in Zukunft mehr als bisher auch jene Werke berücksichtigt, die weniger geläufig, aber dennoch wert sind, zum Klingen gebracht zu werden. Die im Salzburger Musikleben gewonnenen Erfahrungen mögen als Beweise gelten.

Erich Valentin

Musikalisches Schrifttum

NEUERE MOZART-LITERATUR

Im ersten Jahrgang des Mozart-Jahrbuches umreißt Hermann Abert Stand und Aufgaben der Mozartforschung und weist ihr damit auch für die Zukunft die Bahn, die er selbst mit den 3 Jahrgängen des Jahrbuches noch beschritten hat. Neben Spezialuntersuchungen über Oper, Instrumental- und Kirchenmusik des Meisters werden hier Quellen zu seinem Leben genau so berücksichtigt wie Mitteilungen über seine Vorfahren, Studien über seine Umwelt und allgemeine stilgeschichtliche, formale oder ästhetische Probleme, die sein Werk berühren. Dar-

über hinaus aber stellt dieser Aufsatz H. Aberts gleichsam ein Vermächtnis an die Mozartforschung der Zukunft dar. Wie dieses seit seinem Tode 1927 erfüllt wurde, soll hier in Umrissen aufgezeigt werden. Dabei sei gleich bemerkt, daß in diesem Literaturbericht eine Vollständigkeit nicht im entferntesten erreicht werden konnte und auch gar nicht angestrebt wurde. Es kam lediglich darauf an, aus einem Überblick heraus auf die wichtigsten Strömungen hinzuweisen, die sich im Mozartschrifttum der letzten anderthalb Jahrzehnte bemerkbar machen.

Zunächst fällt auf, daß unter den Büchern die Biographien bei weitem vorherrschen, unter diesen aber wieder diejenigen ausländischer Autoren. Dies hängt wohl damit zusammen, daß die deutsche Mozartforschung noch weitgehend unter dem Eindruck von Aberts großer Biographie stand. Als erstes Werk auf diesem Gebiet erschien 1927 die Biographie Bernhard Paumgartners, die an anderer Stelle dieses Heftes die verdiente, eingehende Würdigung gefunden hat. Liegt ihr Hauptreiz in der Einordnung des Meisters in das lebendig geschaute Leben seiner Zeit, so tritt in der Biographie von Robert Haas (1933) das Leben völlig hinter der Werkanalyse zurück. Die in diesem Buche durchgeführte scharfe Trennung von Leben und Werk läßt die Darstellung beider Gebiete etwas trocken erscheinen. Man gewinnt den Eindruck, als habe der Verfasser seine eigene umfassende Schau von Leben, Persönlichkeit, Werk und Umwelt Mozarts hier zerpflückt, ohne sie wieder zusammenzusetzen, zumal da auch die „musikgeschichtlichen Bedingtheiten“ in einem besonderen Kapitel von der Betrachtung der Werke abgespalten sind. Auch diese selbst leidet stellenweise etwas unter einem allzu starken Zergliedern der besprochenen Stücke. Doch steht das Werk mit seinen scharfsinnigen, exakten Analysen und seiner klaren historischen Einordnung des Meisters unter den Mozart-Biographien der letzten Jahre zweifellos mit an erster Stelle. Im Jahre 1938 erschien eine weitere große Biographie, eine unveränderte Neuauflage des „Mozart“ von Ludwig Schiedermair. Für das Mozartjahr 1941 aber ist als neueste Biographie eine Schrift von Erich Valentin, „Wege zu Mozart“, angekündigt.

Unter den kleineren biographischen Mozart-Werken dieser Zeit ragen vor allem diejenigen von Roland Tenschert hervor: Die kleine Biographie bei Reklam (1930) und die beiden Darstellungen von Mozarts Leben in Bildern und Dokumenten (1931 und 1935). In allen 3 Bändchen versteht es der Verfasser, in engstem Rahmen Leben und Schaffen Mozarts lebendig ineinander zu verflechten und dabei die Werke des Meisters mit kurzen, prägnanten Worten schlagkräftig zu charakterisieren; die Abbildungen in den letzten beiden Veröffentlichungen bilden ein wertvolles Anschauungsmaterial. Lediglich das Leben und die Persönlichkeit Mozarts schildert Max Morold (1931) sehr lebendig und etwas populär in starken Farben, während Adolf Prahm in der Reihe „Dichtung und Wissen“ (1929) eine für Schulen gedachte kurze und allgemeinverständliche Lebensbeschreibung gibt. Ganz besonders ist unter den kurzen Biographien diejenige von Ernst Fritz Schmid (1934) hervorzuheben. Hier werden unter Weglassung alles unwesentlichen anekdotischen Beiwerkes und unter straffer Zusammenfassung der biographischen Ereignisse Persönlichkeit und Schaffen Mozarts in den Mittelpunkt gestellt und trotz des begrenzten Raumes von nur 50 Seiten ein anschauliches Bild des Mannes und seines Werkes geschaffen.

Die Lebensbeschreibung Mozarts von Mathilde Ludendorff leidet unter der grundsätzlich unhistorischen und subjektiven Einstellung der Verfasserin. Die umfangreiche Biographie von Anette Kolb (1937) aber ist ganz in dem etwas journalistischen Stil vieler französischer Mozart-Biographien gehalten.

Das Standardwerk der französischen Mozartforschung ist nach wie vor die Biographie von Th. Wyzewa und G. de Saint-Foix, deren beide Teile 1936 eine Neuauflage erlebten; Saint-Foix hat hier dem zweiten Teil eine Tabelle angefügt, in der seine eigene Zählung der Mozartschen Werke und die Köchels einander gegenübergestellt werden. 1936 und 1939 aber ließ er 2 weitere Teile erscheinen. Das vierbändige Werk behandelt nunmehr Mozarts Schaffen vollständig bis zum Jahre 1788. Mit seiner bekannten Gründlichkeit der Einzelforschung, die einen exakten stilistischen Aufbau von Mozarts Gesamtwerk erstrebt, bildet das Buch einen der

Grundsteine der neueren Mozartforschung. — Von den übrigen französischen Biographien der letzten Jahre waren mir J. G. Prod'homme, Mozart raconté par ceux qui l'ont vu (1928), E. Buenzod, Mozart (1930) und Ch. Perriollat, Mozart, révélateur de la beauté artistique (1935) nicht zugänglich. Die anderen lassen einen von dem der deutschen grundsätzlich verschiedenen Geist erkennen. Zunächst kommt es ihnen nicht so sehr auf eine wie immer geartete, objektive Untersuchung der Werke, sondern immer wieder auf eine Darstellung des Lebens an, wobei die jeweilige Umgebung des Meisters stets ausführlich und mit einer oft ans Belletristische streifenden Phantasie geschildert wird. Die kurzen Bemerkungen über die Werke sind meistens von der gleichen schwärmerischen Inbrunst diktiert, die die ganzen Bücher durchzieht. Das Mozartbild, das dabei herauskommt, aber ist, mit kleinen Abwandlungen, immer noch das des heiteren, graziösen, ewigen Kindes. In dieser Weise sind vor allem die Lebensbeschreibungen von André de Hevesy (1933), Robert Pitrou (1935) und Adolphe Boschot (1935) gehalten. Auch die umfangreiche Schrift von Henri Ghéon, „Promenades avec Mozart" (1935) atmet diesen Geist, doch gelangt sie bei gründlicher Würdigung der Werke stellenweise zu sehr feinsinnigen Einzelergebnissen. Die Biographie Henri de Curzons (1938) aber stellt als einzige den Lebensgang Mozarts an Hand seiner Werke dar und bemüht sich, den Meister vor allem aus seinem Schaffen heraus dem Leser nahezubringen.

Die englische Mozartforschung unterscheidet sich von der französischen offenbar nur durch eine stärkere Betonung der Werkbetrachtung; der Geist der Verherrlichung des Meisters als des lieblichen, melodiösen, etwas glatten Rokokokünstlers aber ist der gleiche. Die Biographie von Dyneley Hussey (1928) gibt ein anschauliches Bild von Mensch und Werk in allgemeinverständlicher Weise, diejenige Sacheverell Sitwells (1932) behandelt die Werke weitgehend getrennt vom Lebensgang, zwar verhältnismäßig ausführlich, doch rein subjektiv mit Werturteilen oder bilderreichen Andeutungen. J. W. Turner stellt in seiner Schrift (1938), in stärkstem Maße auf Briefzitate gestützt, ein lebendiges, umfassendes Mozartbild mit einer feinen Charakteristik des Meisters selbst, seiner Entwicklung und seines persönlichen Verhältnisses zu seiner Umwelt dar; die Werkbetrachtung stützt sich fast ausschließlich auf Wyzewa—Saint-Foix. Ein kurzer, auf ein breites Laienpublikum berechneter Abriß von Mozarts Leben findet sich in C. Hubert H. Parrys „Studies of great composers" (o. J.), während die umfangreiche Schrift von Marcia Davenport (1933) allzu stark mit romanhaften Zügen durchsetzt ist. Die Biographien von J. Fr. Cooke (1930), Fr. J. Rowbotham (1930), J. E. Talbot (1934), E. Blom (1935) und E. Meynell (1936) waren mir nicht zugänglich.

Genannt seien ferner an ausländischen Mozart-Biographien noch die holländischen von W. Hutschenruyter (1927) und von A. M. Pols (1932), die spanische von P. Recio Agüero (1929), die russischen von B. Steinpreß (1929) und von Ju. Kremlev (1936) und die ungarische von J. M. Balassa (1935).

Im Rahmen eines großen kulturgeschichtlichen Zusammenhangs erscheint die Gestalt Mozarts in dem Werk Moeller van den Brucks, Gestaltende Deutsche (1935); hier wird sie als das Genie dargestellt, das auf dem Gebiet der Oper den Übergang vom Romanen- zum Germanentum vollzog. Auch Wilhelm Dilthey widmet in seiner nachgelassenen Schrift „Von deutscher Dichtung und Musik" (1933) Mozart ein Kapitel; er sieht ihn vor allem als großen Dramatiker und zeigt dies in feinsinnigen Betrachtungen über „Figaro", „Don Juan" und „Zauberflöte" auf. Ebenfalls in einer Aufsatzsammlung (Von deutschen Meistern, 1934) bemüht sich Karl Hasse, aus den vielen Stilarten in Mozarts Werken das eigentlich Mozartische herauszuschälen und ihren tiefen seelischen Gehalt zu ergründen. Einen eigenartigen, jedoch von tiefer Begeisterung für den Meister getragenen Versuch, die Verwandtschaft von Mozarts Schaffen mit der Schopenhauerschen Philosophie nachzuweisen, stellt die Schrift von Konrad Pfeiffer „Von Mozarts göttlichem Genius" (1940) dar.

Mit Einzelproblemen aus Mozarts Leben und Sterben befassen sich Carola Groag-Belmonte, Hermine Cloeter und Ralph Szametz. Die erstere faßt zusammen, was über die

Frauen im Leben Mozarts bekannt ist (2. Aufl. 1924), H. Cloeter berichtet über Mozarts Begräbnis und Grabstätte (1931) und R. Szametz stellt in seiner medizinischen Dissertation „Hat Mozart eine Psychose durchgemacht?“ (1936) fest, Mozart sei an einem dekompensierten Herzen gestorben.

Die Briefe Mozarts sind in den letzten Jahren durch eine Reihe von mehr oder weniger umfangreichen Auswahlen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden, darunter 1940 eine kleine, geschickt ausgewählte Sammlung in einem Bändchen des Insel-Verlages. Als neuestes Werk auf diesem Gebiet erschien 1941 Wolfgang Goetz, „Mozart. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten“, ein Buch, das dem Leser vor allem den Menschen Mozart in seiner ganzen Vielgestaltigkeit nahebringen möchte. — Auch im Ausland haben die Briefe, wie die Biographien zeigen, in neuerer Zeit viel Beachtung gefunden. Eine französische Ausgabe in zwei Teilen besorgte H. de Curzon 1928; im gleichen Jahr übersetzte M. Bozman die von H. Mersmann herausgegebene Auswahl ins Englische. Ihr gesellte sich 1938 der erste Band einer weiteren, dreibändig geplanten englischen Briefausgabe von Emily Anderson bei. Eine Auswahl in italienischer Sprache endlich enthält der Mozart-Epistolario von Alberta Albertini (2. ed. 1937).

Die Untersuchung von Einzelproblemen aus Mozarts Schaffen liegt nach wie vor in erster Linie in den Händen deutscher Wissenschafter. Dabei fällt es auf, daß der Opernkomponist Mozart eine weitaus stärkere Würdigung gefunden hat als der Symphoniker und Kammermusikkomponist, und daß der Kirchenkomponist ganz zurücktritt. Schon diese Tatsache an sich, vor allem aber auch ein Überblick über die Literatur selbst läßt die geradezu magische Wirkung erkennen, die die Opern Mozarts, voran „Don Giovanni“ und „Zauberflöte“, auf ihre wie immer gearteten Hörer und kritischen Betrachter üben. Einen sehr anspruchsvollen Titel trägt die Dissertation von Erwin Kaestner „Das Opernproblem und seine Lösung bei Mozart“ (Göttingen 1931); es handelt sich darin aber nur darum, an der „Zauberflöte“ nachzuweisen, daß die vom Verfasser aufgestellten Grundelemente der Operngattung im allgemeinen, der Einzel-, Gemeinschafts- und Wechselgesang und ihre Beziehungen zueinander, das gesamte Opernschaffen Mozarts aufbauen und es bis heute lebendig erhalten haben. — Im Gegensatz dazu bringt die Schrift von Hermann Killer „Die Tenorpartien in Mozarts Opern“ (1929) bedeutend mehr als ihr Titel verspricht. An Hand der Tenorpartien stellt der Verfasser die Unterschiede zwischen den einzelnen Operngattungen anschaulich heraus. Im Belmonte der „Entführung“ sieht er den ersten lyrischen Tenor im modernen Sinne, in dem „der ideale Kompromiß“ geschlossen ist zwischen „dem wahren Virtuosen alter Schule und dem Darsteller eines neuen Menschentyps“. In überzeugender Weise zieht er sodann die Verbindungslinie von dieser Partie über den Ottavio des „Don Giovanni“ und den Ferrando aus „Così fan tutte“ zum Tamino der „Zauberflöte“, wobei er auf Schritt und Tritt interessante und wertvolle Einzelbeobachtungen macht. — Mit einer Reihe von Einzelproblemen befassen sich die 3 Wiener Dissertationen von Viktor Zuckerkandl, Franz Mixa und Otto Beer. Die erstere (1927) stellt eine gründliche, kenntnis- und materialreiche Untersuchung über „Prinzipien und Methoden der Instrumentation in Mozarts dramatischen Werken“ dar, die beiden anderen, „Die Klarinette bei Mozart“ (1928), und „Mozart und das Wiener Singspiel“ (1932), behandeln ihre Themen in etwas trockener, oberflächlicher Weise. —

Der Symbolgehalt der Opern Mozarts bildet den Inhalt von 3 weiteren Arbeiten. Werner Lüthy behandelt das Thema „Mozart und die Tonartencharakteristik“ (Diss. Basel 1929) in Form einer Aufzählung sämtlicher in Mozarts Vokalwerken vorkommender Tonarten mit jedesmaliger Angabe der dazugehörigen Gesangsstücke; dabei reißt er die einzelnen Gesänge aus ihrem Zusammenhang heraus, ohne sie doch anderen großen Gesichtspunkten unterzuordnen. Die Berliner Dissertation von Klaus Jungk „Tonbildliches und Tonsymbolisches in Mozarts Opern“ (1938) bildet eine Zusammenstellung der Mozartschen Bild-, Symbol- und Ausdruckssprache mit guten Einzelbeobachtungen. Die Schrift von Horst Goerges aber, „Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts“ (1937), begnügt sich nicht mit der

Feststellung des Vorhandenseins und der Beschaffenheit des Symbols, sondern deckt von hier aus die zentrale Bedeutung auf, die das Todesproblem für Mozarts dramatisches Schaffen besitzt. In geistreicher Weise verfolgt der Verf. die Entwicklung seiner Darstellung bis zu „Zauberflöte“ und „Requiem“, wobei er den Blick über das Einzelproblem hinweg stets auf den größeren dramatischen Zusammenhang, ja den geistigen Gehalt des gesamten Werkes gerichtet hält. Von dieser hohen Warte aus gelingt ihm auch die scharfe Abgrenzung zwischen der „Immanenz des Todesbewußtseins“ in Mozarts Opern und dem „dualistisch-transzendenten Todesbewußtsein“ bei Bach, Händel und Gluck. Diese Schrift dürfte mit der Gediegenheit ihrer Grundlagen und der Weite ihres Horizontes wohl zu den besten Werken der neueren Mozart-Literatur zu rechnen sein.

In fast all den erwähnten Arbeiten ist mehr oder weniger eingehend auch das Wort-Ton-Problem gestreift worden. Im Mittelpunkt aber steht es in dem umfangreichen Buch Siegfried Anheißers „Für den deutschen Mozart“ (1938). Diese Schrift setzt sich aufs eingehendste mit den deutschen Übersetzungen der 3 italienischen Mozart-Opern „Figaro“, „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“ auseinander, macht aber darüber hinaus grundsätzliche Feststellungen zum Problem der Opernübersetzung im allgemeinen, die von höchster Wichtigkeit und größtem Interesse sind. Dabei legt er den Hauptwert darauf, bei den Übersetzungen neben den Rechten der Musik endlich einmal auch die der deutschen Sprache zur Geltung zu bringen und stellt die Forderung auf, eine brauchbare Übersetzung müsse eine „so natürliche und zugleich künstlerische Sprache reden“, daß man sie für den ursprünglichen Text müsse halten können. Daß ein Übersetzer, der diese Forderung wirklich erfüllt, ein Künstler sein muß, und vielleicht nicht einmal einer „von bescheideneren Graden“, wie der Verfasser meint, ist wohl selbstverständlich. Besonders wertvoll wird das Buch dadurch, daß die Behauptungen auf Schritt und Tritt mit einer Fülle von Beispielen aus den verschiedensten Mozart-Übersetzungen der Vergangenheit und Gegenwart und aus denen des Verf. selbst erhärtet werden. Die Problematik der Opernübersetzung hat wohl nie eine so gründliche, gleichermaßen von wissenschaftlicher Genauigkeit und künstlerischem Einfühlungsvermögen getragene Würdigung gefunden wie in diesem Werk. Über „Aufgaben der Mozart-Inszenierung“ äußert sich kurz Eugen Kilian in seinem Buch „Aus der Werkstatt des Spielleiters“ (1931); dabei weist er vor allem darauf hin, daß die letzte Instanz für den Spielleiter immer die Partitur zu sein habe. — Einen allgemeinen Überblick über Mozarts Opern endlich gibt George Sampson in einem Artikel der „Quarterly Review“ (1936), wobei er Mozart und Wagner einander gegenüberstellt.

Handelt es sich in den bisher erwähnten Schriften um Einzelprobleme, die im gesamten Opernschaffen Mozarts verfolgt werden, so steht dem gegenüber eine ganze Reihe von Arbeiten, die sich nur auf eine der Opern beschränkt. Hier sind es vor allem „Don Giovanni“ und „Zauberflöte“, die zu Sonderbetrachtungen angeregt haben. Über ersteren seien hier folgende Veröffentlichungen genannt: L. Ziegler, Meditation über Don Giovanni (1927); R. Dumesnil, Le Don Juan de Mozart (1927); J. Tiersot, Don Juan de Mozart (1927); J. Rouché, La mise en scène de Don Juan (1934) und L. Mandaus, W. A. Mozart a Don Giovanni (1938). Dabei zeigt sich ein erstaunliches Vorherrschen ausländischer Autoren. Unter den Schriften über die „Zauberflöte“ ist dies jedoch nicht der Fall; stellen doch gerade die ausländischen Biographien stets den betont deutschen Charakter dieses Werkes in den Vordergrund. Es erschienen in den letzten Jahren: O. Gebhardi, Die Zauberflöte (1927); K. Ph. Bernet-Kempers, Die Zauberflöte (1929) und G. Lèti und L. Lachat, L'ésotérisme à la Scène. La Flûte enchantée (1935). Fritz Brukner, Die Zauberflöte (1934), verfolgt das Schicksal der Oper im ersten Jahrzehnt nach Mozarts Tode und veröffentlicht interessante Ergänzungen, Einschübe und Travestien dazu aus der damaligen Zeit.

Über „Figaros Hochzeit“ liegen größere selbständige Arbeiten nicht vor. Mit der „unbekannten Urfassung von Mozarts Figaro“ befaßt sich S. Anheißer in der Zeitschrift für Musikwissenschaft 15, 1932/33. Die Frage der Figaro-Übersetzung behandelt der gleiche Autor im 24. Jahrgang der „Musik“, sowie A. Boschot in

der „Revue Musicale" 14, 1933. — Aus der Aufsatzliteratur über den „Idomeneo" sei auf den Artikel von Ernst Lewicki, „Die Stimmcharaktere im „Idomeneo", im Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum (1932), vor allem aber auf die Untersuchung von Alfred Heuß, Mozarts „Idomeneo" als Quelle für „Don Giovanni" und „Zauberflöte" (Zeitschr. f. Musikwiss. 13, 1930/31) hingewiesen. Hier zeigt der Verf. viele verblüffende Übereinstimmungen zwischen den Werken auf und charakterisiert dabei den „Idomeneo" als Jugendwerk voll Übermaßes an musikalischen Gedanken, aber noch ohne die strenge dramatische Zucht der späteren Opern Mozarts. — Die unvollendete Oper „L'Oca del Cairo" endlich behandelt eine Schrift von Luigi Rognoni (1937), die eine ausführliche Besprechung der von Virgilio Mortari unternommenen Rekonstruktion des Werkes darstellt.

Mozarts Schaffen außerhalb der Oper hat in der Buchliteratur der letzten Jahre einen wesentlich geringeren Niederschlag gefunden. Die Arbeit von G. de Saint-Foix über „Les symphonies de Mozart" (1932) war mir leider nicht zugänglich; ihre Ergebnisse faßt R. Dumesnil im Mozart-Heft der „Revue Musicale" 14, 1933, zusammen. Ebenfalls mit dem Symphoniker Mozart befaßt sich die Schrift von Albert Wier, The symphonies of Haydn, Schubert and Mozart in score (1936). Zur Literatur über die Klavierkonzerte erschien 1936 eine unveränderte 3. Auflage des alten Buches von Carl Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte, während eine Arbeit von F. Helena Marks „Questions on Mozarts piano sonatas" (1929) die Klaviersonaten behandelt.

Gelten alle diese Untersuchungen einzelnen Gattungen innerhalb von Mozarts Schaffen, so gehen die beiden folgenden darauf aus, den spezifischen Mozart-Klang näher zu umreißen. Die Dissertation von Carl Thieme, Der Klangstil des Mozart-Orchesters (Leipzig 1936), will an Hand der reinen Orchesterwerke den typisch Mozartischen Orchesterklang erfassen und gelangt im Laufe gründlicher, feinsinniger Einzeluntersuchungen, in die Mozarts Umwelt und Vorbilder stets mit einbezogen werden, zu der Feststellung, daß als Klangideal des reifen Mozart eine möglichst vollkommene Klangverschmelzung anzusehen sei. Hans Brunner, Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit (1933), definiert zunächst am Adagio aus der c-moll-Sonate den Idealklang Mozartscher Klaviermusik und untersucht sodann, welches Klavierinstrument der Zeit ihm am meisten gerecht wird; im Laufe der kenntnis- und materialreichen Studie kristallisiert sich schließlich als idealer Mozartflügel der Hammerflügel J. A. Steins heraus. Mit dem Mozartflügel befaßt sich auch die kleine Schrift von Rudolph Steglich, „Mozarts Flügel klingt wieder" (1937).

Probleme der Mozartschen Harmonik berührt Hans Naumann in seiner Dissertation „Strukturkadenzen bei Beethoven" (Leipzig 1930). — Aus der Aufsatzliteratur über Mozarts Instrumentalmusik seien hier vor allem die umfangreichen Aufsätze von Alfred Heuß über „Die kleine Sekunde in Mozarts g-moll-Sinfonie" im Peters-Jahrbuch 1933 und von Paul Mies über „W. A. Mozarts Variationenwerke und ihre Formungen" im Archiv f. Musikwiss. 2, 1937, erwähnt.

Im Mittelpunkt der heutigen Mozart-Forschung steht unstreitig die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg, über deren Geschichte, Aufbau und Veranstaltungen Walter Hummel in den „Marksteinen der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum" (1936) Bericht erstattet. Ein getreues Abbild ihrer vielseitigen Bestrebungen um die Erforschung von Mozarts Leben und Werk aber bietet der von Erich Schenk herausgegebene „Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931", der zu den verschiedensten Spezialproblemen der Mozart-Forschung wertvolle Erörterungen bringt. Aus der Fülle der Beiträge seien hier nur einige angeführt: L. Schiedermair gibt einen Überblick über die Mozartforschung und charakterisiert den Meister als deutschen Künstler, E. Schenk bringt eine ausführliche Studie über Mozarts mütterliche Familie, B. Paumgartner macht in seinem Aufsatz „Zur Synthese der symphonischen Musik Mozarts" grundsätzliche Ausführungen zur typisch Mozartischen Themenbildung, F. Tor-

refranca betont den italienischen Einfluß in Mozarts frühen Quartetten, K. G. Fellerer untersucht Mozarts Litaneien und E. W. Böhme berichtet in einem umfangreichen Aufsatz über „Mozart in der schönen Literatur". Er erhebt dabei die berechtigte Forderung nach einer Kritik auch der belletristischen Werke in der musikwissenschaftlichen Fachpresse, um wenigstens den schlimmsten Entgleisungen vorzubeugen; die anschließende Bibliographie umfaßt 411 Nummern.

An weiteren, der Mozart-Forschung gewidmeten Sammelwerken seien noch die Mozart-Almanache, hrsg. von Heinrich Damisch (1931 und 1941), erwähnt, die in volkstümlicher Form von Mozarts Leben, Kunst und Umgebung handeln. Mozart-Sonderhefte veröffentlichten u. a. die „Musik" im Jahre 1931 und die „Revue Musicale" 1933. Der Mozart-Forschung in Frankreich dient das „Bulletin de la Société d'Etudes Mozartiennes" (Jahrg. 1, 1933), das mir jedoch, wie auch die Festschrift zum Mozartfest der Stadt Basel (1930), nicht zugänglich war.

Zur Mozart-Bibliographie erschien 1927 die „Bibliographie und Ikonographie" von Otto Keller, die die Mozartliteratur von den Anfängen bis zum Jahre 1926 umfaßt. Im „Jahresbericht des Konservatoriums Mozarteum in Salzburg 1929/30" veröffentlichte dann Roland Tenschert unter dem Titel „Neuere Mozart-Literatur 2. Folge" einen Beitrag zum gleichen Thema; hier wäre ferner noch der oben erwähnte Aufsatz E. W. Böhmes zu nennen. Eine interessante Übersicht über „Mozartpflege in Italien 1791—1935" endlich gibt Werner Bollert in seinen „Aufsätzen zur Musikgeschichte". — Mozarts eigenhändiges Werkverzeichnis „Verzeichnüß aller meiner Werke vom Monath Febrario 1784 bis Monath..." wurde 1938 in einer Faksimile-Ausgabe vorgelegt, während im Jahre 1937 eine neue Auflage des Köchel-Verzeichnisses erschien.

Die in dem hier umspannten Zeitraum erschienenen Werke der auf Mozart bezüglichen schönen Literatur auch nur namentlich anzugeben, würde zu weit führen, so stattlich ist ihre Zahl. Erfreulicherweise nehmen einen breiten Raum in ihren Reihen die verschiedensten Neuausgaben von Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag" ein.

Wurde in den vorstehenden Spalten in großen Zügen darüber berichtet, was in den letzten Jahren innerhalb der Mozart-Forschung geschehen ist, so ist andrerseits für den, der es ernst meint, auch daraus zu ersehen, wie unendlich viel noch zu tun bleibt. Neue Probleme sind allenthalben aufgetaucht, deren Bearbeitung oft noch kaum in Angriff genommen worden ist, zu alten gilt es, vom Standpunkt der heutigen Wissenschaft aus Stellung zu nehmen, und weite Strecken des fruchtbaren Mozartschen Schaffens harren noch der Einzeluntersuchung. So gilt heute genau wie vor 20 Jahren noch das Wort Hermann Aberts, daß das letzte Wort über Mozart weder gesprochen ist, noch jemals gesprochen werden wird. Anna Amalie Abert

Jens Peter Larsen, Die Haydn-Überlieferung, Kopenhagen 1939; derselbe, Drei Haydn-Kataloge in Faksimile, Kopenhagen 1941.

Die beiden gewichtigen Veröffentlichungen des dänischen Forschers Larsen wenden sich in erster Linie an die Musikforschung, müssen aber darüber hinaus das Interesse aller erregen, die an der Kenntnis und Pflege der Wiener Klassik interessiert sind. Aus diesem Grunde sollen sie hier besprochen werden. Beide Werke ergänzen einander und sind der höchst anspruchsvollen Aufgabe gewidmet, einer präzisen Eingrenzung und Festlegung von Josef Haydns Gesamtwerk den Weg zu bahnen. Bei dem Außenstehenden mag es Verwunderung erregen, wenn man ausspricht, daß der Bestand der Werke Haydns heute noch keineswegs gesichert, ja, heute ungewisser ist als je. Man muß etwas weiter ausholen, um die Situation verständlich zu machen.

Haydn ist zu seinen Lebzeiten, besonders in seinen beiden letzten Jahrzehnten, der schlechthin beherrschende europäische Musiker gewesen, von einer uneingeschränkten übernationalen Anerkennung, wie sie in der Musikgeschichte kaum ein zweites Mal anzutreffen ist. Nach seinem Tode aber wurde sein Nachruhm rasch verdunkelt. Beethoven überstrahlte ihn und wurde für das 19. Jahrhundert der scheu verehrte Titan, ein Gradmesser aller Werte. Mozart wurde der erklärte Liebling der Romantik, der Meister, dessen Ge-

schöpfe auch späteren Generationen noch unmittelbar zu Herzen sprachen. Haydn mußte in den Schatten treten, seine Gestalt wurde verkindlicht und verzopft. Gegen Beethoven und Mozart erschien er als Vorläufer, als Primitiver, ein Vorurteil, das bekanntlich auch heute noch nicht ausgestorben ist. Man wußte nichts mehr davon oder wollte nichts mehr davon wissen, daß er der europäische Musiker eines weltgültigen und humanitären Klassizismus gewesen war. Erst heute besinnt sich die Forschung auf die wirklichen geschichtlichen Maßstäbe. Sie beginnt, Haydn wieder zu entdecken, ihn als den eigentlichen Gestalter des klassischen Ideals zu würdigen, und im Gefolge der Forschung setzt langsam ein Wiederaufleben der Haydn-Pflege ein. Für Mozart blieb ein lebendiges Interesse im 19. Jahrhundert erhalten, und Köchel konnte schon in der 1. Auflage seines bekannten Verzeichnisses (1862) ein im wesentlichen zutreffendes und vollständiges Bild von Mozarts Gesamtwerk fixieren. Was seitdem der Fleiß der Mozartforschung, was Jahn, Abert, Wyzewa-St. Foix und die späteren Auflagen von Köchels Verzeichnis daran geändert haben, sind relativ kleine Verschiebungen und Ergänzungen. Einige Werke wurden neu aufgefunden, die Chronologie erfuhr in Einzelheiten Umstellungen, die Randzone der ungewissen Werke verschmälerte sich, alles in allem — unbeschadet der fundamentalen Wichtigkeit mancher dieser Ergebnisse — eine verhältnismäßig geringe Veränderung des Gesamtbildes, gemessen an dem Umfang von Mozarts Werk und an der Vollständigkeit von Köchels Verzeichnis.

Ganz anders liegt der Fall bei Haydn. Haydns Ansehen hat zur Folge gehabt, daß schon zu seinen Lebzeiten und erst recht später eine große Menge von Werken unter seinem Namen durch Kopie und Druck verbreitet wurde, die mindestens nicht als authentisch belegt gelten können, zu einem großen Teil aber wahrscheinlich und zu einem kleineren nachweislich unecht sind. So ist eine allgemeine Unsicherheit entstanden, der gegenüber eine Begrenzung von Haydns Werk und eine Nachprüfung der Überlieferung schon seit langem als dringend erforderlich empfunden worden sind. Eine Gesamtausgabe der Werke Mozarts gibt es seit langem. Köchels Verzeichnis ist wiederholt überarbeitet worden. Das nunmehr bis 1788 fortgeführte Werk von St.-Foix liefert zu jeder einzelnen Komposition eingehende quellen- und stilkritische Belege. Für Haydn gibt es noch keinen thematischen Katalog, geschweige denn eine ausgiebige quellenmäßige, historische und stilkritische Darstellung seiner Werke. Die im Jahre 1907 begonnene Gesamtausgabe ist über einige Abteilungen noch nicht hinausgelangt. Die bisherige Werkkenntnis beruht auf den von Haydn selbst autorisierten Ausgaben seiner Werke, den Autographen und „guten Kopien" und dem von seinem Kopisten Elßler 1805 angefertigten thematischen Verzeichnis. Dieses ist von jeher als ergänzungsbedürftig angesehen worden, doch stellt sich durch Larsens Forschungen nunmehr heraus, daß die Ergänzungsbedürftigkeit sich nur auf einige wenige Gebiete erstreckt. Pohl ist in seiner Haydnbiographie (I 1875, II 1882, III durch Botstiber 1927) über den traditionellen Bestand noch nicht wesentlich hinausgegangen, einen Katalog von Haydns Werken aufzustellen, hat er nur für die Esterházer Arbeiten (1766—1790) unternommen. Die bekannte Liste der 83 Streichquartette (abzüglich eines späteren) geht auf Pleyels Ausgaben von 1801/02 zurück. Mandyczewski und Päsler haben in der begonnenen Gesamtausgabe für die Sinfonien und die Klavierwerke eine abweichende Stellung zur Überlieferung eingenommen. In den letzten 10 Jahren aber ist die schon bestehende Unsicherheit immer mehr gestiegen, besonders durch die „Münchener Haydn-Renaissance" A. Sandbergers, der nicht weniger als 78 noch unbekannte Sinfonien und eine ungefähr ebenso große Zahl anderer Werke Haydns nachweisen zu können glaubte. Die Entstehung des Elßlerschen Verzeichnisses von 1805 vermeinte man auf die bloße Erinnerung Haydns zurückführen zu dürfen („Verzeichnis aller derjenigen Compositionen, welcher ich mich beyläufig erinnere, von meinem 18.ten bis in das 73.te Jahr verfertiget zu haben"); der Widerspruch, in den der Schwall neuer Werke die Forschung zu Elßler verwickelte, wurde durch den Hinweis auf Haydns senile Gedächtnisschwäche — die tatsächlich bestand — beiseitegeschoben. Ein „Chaos von Haydn-Werken unbekannter Provenienz" häufte sich auf und drohte, alle Konturen der Überlieferung und der bisherigen Forschung zu verwischen.

Die Aufgabe, diesen Zustand zu überwinden und eine einwandfreie Grundlage für die zukünftige Haydn-Forschung durch saubere Nachprüfung der Überlieferung herzustellen, hat Larsen mit diesen beiden Veröffentlichungen in überzeugender Weise in Angriff genommen. „Die Unsicherheit", so sagt er, „ist nicht darauf zurückzuführen, daß die Probleme der Überlieferung sich als unlösbar erwiesen haben, sondern hängt einfach damit zusammen, daß eine Lösung der Probleme garnicht versucht wurde". In der richtigen Erkenntnis, daß nur peinliche Quellenarbeit, nicht aber Stilgefühl oder Stilkritik den Werkbestand sichern können, prüft er alle Gebiete der Überlieferung — Autographe, Kopien, Drucke und Kataloge — nach. Unterschätzt er dabei vielleicht auch ein wenig den Wert der Stilkritik für die Echtheitsbestimmung von Musikwerken im allgemeinen, so muß ihm doch zugestanden werden, daß sie für Epochen, die einen sehr einheitlichen Gesamtstil ausgeprägt haben — und das trifft auf das Haydn-Zeitalter zweifellos zu — nicht ausreicht, um individuelle Werkbestimmungen mit Sicherheit durchzuführen. Hier kann nur exakte Philologie helfen.

Verfasser hat alle nur irgend in Betracht kommenden Quellen auf das Gründlichste untersucht und daneben auch den grundsätzlichen Fragen der Chronologie nach diplomatischen Kriterien ein ganzes Kapitel gewidmet. Eine Fülle von höchst interessanten Randerörterungen fällt dabei ab, so über die urheberrechtlichen Probleme der Zeit, über den Haydn nahestehenden Personenkreis, über den Wert der zeitgenössischen Kopien usw. Einen Hauptgegenstand seiner Untersuchungen bilden naturgemäß die Kataloge: das genannte Elßlersche Verzeichnis von 1805, der „Entwurfskatalog", der, großenteils eigenhändig von Haydn schon um 1765 angelegt und später bis in die 1790er Jahre unregelmäßig ergänzt, für die Echtheitsbestimmung um die Zeit von etwa 1765—1777 als Hauptquelle angesprochen wird, der noch wenig bekannte und fast unausgenutzte Katalog aus dem Besitz des Wiener Hofrats von Rees (heute Thurn und Taxische Hofbibliothek, Regensburg), das „kleine Quartbuch", über das Larsen eine längere Kontroverse mit Sandberger in den „Acta musicologica" und der „Zeitschrift für Musik" 1935 bis 1937 ausgefochten hat, dazu eine Reihe kleinerer Verzeichnisse. Von besonderer Wichtigkeit ist der Nachweis, wie diese zeitgenössischen, meist von Haydn überarbeiteten und nachgeprüften Verzeichnisse untereinander zusammenhängen und einander ergänzen, auf welchen Quellen sie ihrerseits beruhen usf. Hierbei ergibt sich die überaus wichtige Einsicht, daß das grundlegende Elßlersche Verzeichnis keineswegs auf die bloße Erinnerung Haydns, sondern auf die soliden Grundlagen älterer Kataloge zurückgeht und damit an Quellenwert außerordentlich gewinnt.

Die drei genannten Hauptverzeichnisse (Entwurfskatalog, Rees, Elßler) hat Larsen in dem oben angezeigten Faksimiledruck vorgelegt und damit auch dem Nicht-Haydn-Spezialisten ein unschätzbares Dokumentenmaterial in die Hand gegeben. Die buchtechnisch vorzügliche Ausgabe ist von einem erläuternden Nachwort, einem „ergänzenden Themenverzeichnis" und einem „Quellenverzeichnis" begleitet, die das für nachträgliche Identifizierungen möglicherweise in Betracht kommende, aus ca. 30 europäischen Archiven zusammengetragene Material an Werken nachweisen. Diese Verzeichnisse machen keinen Anspruch auf Vollständigkeit — Larsen bezeichnet sie bescheiden als „Notbehelf". Der Anhang leidet etwas unter allzugroßer Gedrängtheit und einer durch die verschiedenartige Anlage der einzelnen Abteilungen verursachten Unübersichtlichkeit; im Faksimileteil bedauert man, daß der Elßlersche Katalog nicht ganz vollständig wiedergegeben worden ist (die Schottischen Lieder fehlen). Davon abgesehen aber kann die Ausgabe den Wert einer Quellenpublikation ersten Ranges beanspruchen.

Verfasser kommt aus der Gesamtheit seiner Untersuchungen zu dem Schluß, daß „die Annahme einer generellen Unsicherheit der Haydn-Überlieferung als irrig" festzustellen ist. Abgesehen von der selbstverständlich bestehenden Möglichkeit, daß hie und da immer noch einmal ein versprengtes Werk Haydns auftauchen kann — bei welchem älteren Komponisten bestünde sie nicht? — bleibt eine Unsicherheit nur in zwei Kategorien von Werken: den Jugendwerken (bis etwa 1765) und den Gelegenheitskompositionen. „Für die zentralen Werkgruppen aus reifen Jahren liegt dagegen, wenn sie auch ungenügend erforscht und nur teilweise veröffentlicht sind, eine feste Grundlage der Forschung vor. Die Überlieferung

der hierher gehörenden Werke ist durch unsere Untersuchungen statt auf das Gedächtnis des greisen Haydn auf frühe authentische, bzw. aus Haydns Umgebung stammende Quellen zurückgeführt worden. Dadurch ist nicht bloß für das einzelne Werk eine bedeutungsvolle direkte Bestätigung gewonnen, sondern zugleich für die Zusammenfassung der Werkgruppen eine indirekte, indem die Annahme der von Haydns Senilität veranlaßten generellen Lückenhaftigkeit des HV. (Elßler-Verzeichnisses) zurückgewiesen werden konnte. — Nicht von dem Chaos angeblicher Haydn-Werke unbekannter Provenienz, sondern von dieser quellenmäßig gesicherten Überlieferung wird die Haydn-Forschung ihren Ausgang nehmen müssen". Für die Schaffung des längst notwendigen thematischen Haydn-Kataloges und die Fortführung der Gesamtausgabe hat Larsen damit die zuverlässigsten Grundlagen geliefert. Blume

Hans Joachim Moser, Christoph Willibald Gluck. Die Leistung, der Mann, das Vermächtnis. Cotta, Stuttgart 1940.

Gluck und Haydn sind die beiden großen Musikerpersönlichkeiten des 18. Jahrhunderts, um deren Wiedergewinnung und wahre Einschätzung gerade heute wieder besonderes Bemühen sichtbar wird. Hinter Mozart und Beethoven haben sie in der Bewertung und in der Pflege ihrer Werke geraume Zeit zurückstehen müssen, man sah nur Vorbereitung und Anfänge, die dann durch die glänzende Reihe der Nachfolger überholt und erst erfüllt schienen. Seitdem vor nunmehr vierzehn Jahren der größte Kenner klassischer deutscher Operngeschichte nach H. Kretzschmar, Hermann Abert, seinem Schaffen vorzeitig entrissen worden ist, war es um die Gluck-Forschung still geworden. Abert hatte bereits um die Jahrhundertwende in den österreichischen und bayerischen „Denkmälern der Tonkunst" Gluckſche Opern herausgegeben, nach dem Erscheinen seiner Umarbeitung des Jahnschen „Mozart" war Gluck als Eigenerscheinung von neuem in den Kreis seines Interesses getreten. Aus der Schule Aberts haben W. Vetter und R. Gerber den Weg der Gluck-Forschung weiter gebahnt, und auch in der Opernpraxis ist vielerorts ein unablässiges Bestreben um stilechte Gluck-Aufführungen festzustellen.

Mit Spannung und voller Erwartung konnte man daher Mosers umfangreiche Lebens- und Werkdarstellung des großen Reformators zur Hand nehmen. Aber es muß gleich gesagt werden, daß man sie mit Enttäuschung und Bedauern wieder beiseite legt. Denn auch wer die Eigenart von Mosers Wort zu schätzen weiß, wer in seinen beiden großen Biographien von Hofhaimer und Schütz eine Fülle eigener Quellen- und Archivstudien vorfand, der kann sich mit der Art, in der hier ein gewaltiger, freilich ganz anders gearteter Vorwurf der Künstlerdarstellung, der Opern- und Geistesgeschichte abgehandelt wird, niemals und nirgends einverstanden erklären.

Die vielfachen, ganz besonderen Schwierigkeiten dieser Aufgabe sollen gewiß nicht verkleinert werden. Schon der Bestand an Werken ist bei Glucks gewaltiger Produktion heute noch nicht restlos zu übersehen. Eine kritische Gesamtausgabe seines Schaffens wird noch für lange Zeit zu den vielen, kaum erfüllbaren Wünschen der Wissenschaft gehören. Was heute im Druck zugänglich ist, besteht neben Aberts erwähnten Denkmälerbänden zum allergrößten Teil aus Opern, deren Bild schon die doppelte Einschränkung der Übersetzung und der Bearbeitung hat erleiden müssen: der Text verlangt immer eine sinnvolle und sangliche Verdeutschung, die Musik liegt nur in der Form des Klavierauszuges vor, bei dem meist die Angabe der Instrumentation fehlt.

Nun hat Moser offenbar mit Absicht auf quellenmäßige Arbeit verzichtet. Lediglich die biographischen Abschnitte erbringen für die Jugendzeit den Nachweis, daß Gluck an der Prager Universität als Student der Logik und Mathematik immatrikuliert gewesen ist. Im übrigen beruht auch die Lebensdarstellung überwiegend auf Zitaten aus älteren Biographien. Glucks Menschentum, der diktatorische Musikorganisator, der er gewesen ist, der Bildungstypus, den er verkörpert, müssen in der Neuformung Mosers zurücktreten. Auch das ist bedauerlich bei einem Buch, das in die Breite wirken und einem großen Kreise von Musikfreudigen Persönlichkeit und Werk des Meisters neu vermitteln soll. Und wenn schon eine Darstellung aus zweiter Hand vorherrscht, dann muß ernsthafter Einspruch erhoben werden gegen die Art, in der

Abert und seine Schule hier von oben herab beurteilt und korrigiert werden. Gerade vor einer weit gedachten Leserschar sind die Grundforschungen mit doppeltem Gewicht zu würdigen und anzuerkennen, damit die bestehenden Schwierigkeiten in Erfassung und Deutung um so eindringlicher hervortreten.

Über Mosers Auseinandersetzung mit Glucks geschichtlicher Bedeutung wird noch zu sprechen sein. Den Hauptinhalt seines Buches bildet die Zergliederung und Beschreibung der einzelnen Opern. Hier erscheinen Aufgabe und Erfüllung gänzlich ungelöst. Freilich ist die Erfassung einer Oper im nachspürenden Wort besonders anspruchsvoll. Vor dem Leser soll mehr erscheinen als eine Inhaltsangabe der Handlung, eine Charakteristik der Personen. Die Oper bildet immer ein vielschichtiges Ganzes, dem Zeitstil nicht nur ihrer musikalischen Haltung nach unterworfen. Nach den Absichten und Zwecken kann der musikalische Anteil sich wandeln von schlichter Untermalung bis zum formbestimmenden Grundriß, ja bis zum Träger eines sinfonischen Ganzen. Ebenso ist das Verhältnis zwischen Wort und Ton, zwischen der dramatischen Verdichtung der Handlung und der ihrem Wesen nach zur Ausbreitung, zum klanglichen Verströmen hinneigenden Musik immer neu zu lösen unternommen worden. All das projiziert sich immer wieder in sichtbares Geschehen auf der Szene, der Sänger ist immer auch Darsteller, Schauspieler. Am Anfang einer Opernbetrachtung und -deutung steht die Frage nach dem Sinn und dem Gewicht der Musik, am Ende aber die Vorstellung und Verwirklichung einer Aufführung.

Die ungeheuer starke Spannung, die gerade bei Gluck zwischen der Idee des Dramas und seiner tönenden Gestaltung steht, alle angedeuteten Fragen nach dem Weg des Opernwerkes zu seiner Verlebendigung werden bei Moser in vielen Einzelanalysen dargestellt, deren Deutung meist im Psychologisch-Realistischen verharrt. Und damit stehen wir vor der Grundproblematik seiner Beschreibung überhaupt. Moser versucht dabei dreierlei: er will dem Musiker Gluck vor einer einseitigen Betonung des fanatischen Wortgestalters und -deklamators zu seinem Recht verhelfen. Er will aus Glucks Werken des Meisters Weg zur Klassik erhärten, die Abwendung von der großen opera seria des Barock, aber auch die Überwindung der rationalistischen Geisteshaltung. Endlich soll das im Kern deutsche Wesen Glucks sichtbar gemacht werden, von den italienischen Frühwerken über die einer Wiener Hofmode zuliebe geschriebenen französischen Singspiele bis zu den in Paris geschaffenen Reformopern Calzabigis. Dieses Deutschtum kommt am greifbarsten in Glucks Verhältnis zu Klopstock, in seinen Kompositionen der Oden und im Plan zur „Hermannsschlacht“ zum Ausdruck.

Aber aus so geradgerückter Abfolge läßt sich Glucks geistesgeschichtliche Sendung und Leistung nicht erklären. Man erfaßt auch die kulturelle Lage Europas um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht aus der Tabellenordnung, die Moser zur Orientierung datenmäßig zusammengestellt hat. Was uns unter einer wahrhaft klärenden, und darum auch erst für unser Opernleben fruchtbaren Gluck-Darstellung vorschwebt, das ist ein Bild, in dem das Ende der italienischen Barockoper mit den überall wirkenden Reformbestrebungen der Neuneapolitaner, mit den Opern Jommellis und Traëttas in ihren positiven Eigenarten und Leistungen sichtbar wird. Gegen die virtuosen wie szenischen Ausstattungskünste dieser Werke tritt dann die ihrem innersten Wesen nach deutsche Opernarchitektonik des Händelschen Barock. Danach will der Gegensatz der Wiener und Pariser Opernwelt behandelt sein, die beide den Feudalcharakter des höfischen Rokoko als verbindlichen Weltstil ausprägen, aber im österreichischen Bereich die Herkunft aus volkstümlichem Boden nie verleugnen (man konnte es jüngst zum Gedenktag des Joh. Jos. Fux neu betonen), eine Volkstümlichkeit, die durch die Musik aller Stände, bis in die aristokratischen, ja bis in die kaiserlichen Hofkreise hinaufreicht. Dagegen läßt die französische Oper des Zeitalters noch scharf die ständische Abgrenzung der sozialen Schichten in ihren Gattungen erkennen, deren höchste Spitzen — wie H. Besseler gelegentlich betont hat — jenseits von Barock und Renaissance in das ritterliche Staatsgefüge des späten Mittelalters zurückweisen.

Diese drei Sphären umfaßt und durchdringt das Gluckſche Werk, es enthält vom Barock

das schwere Pathos, die Bildungswelt der Antike, es enthält aber ebenso vom Rokoko die Schmiegsamkeit und Beweglichkeit in Klang und melodischer Linie — jedoch wird das alles geläutert und emporgehoben in das von leidenschaftlicher Geistigkeit getragene klare Licht der deutschen Aufklärung, deren Ideal über das Bildungsspiel der Franzosen, über ihre Gedankenwelt menschlicher und sozialer Revolution hinausführt in die Regionen unbedingten Wahrheitswillens, in die geistige Welt von Lessing und Kant. Daß dieses Opernideal eine strengere und herbere Verwirklichung erfahren mußte als die so ganz dem menschlichen Erleben und seiner Realität verbundene Kunst Mozarts, daß hier alles in harte, ja rücksichtslose Profilierung gezwungen werden mußte, leuchtet ein. Alles aber wird lebensvoll durch den gespannten Willen eines Dramatikers, der sich nicht den europäischen Stilen anzupassen weiß wie Mozart, sondern der sie sich unterwirft und auf ihnen sein Kunstwerk errichtet. Das ist das Einmalige in Glucks Werk und Persönlichkeit.

Ist die hier knapp umrissene Linie in Mosers Buch zu erkennen? Sie wird überdeckt und zerfasert in allzu penibler Kleinmalerei. Wir finden nur Miniaturen, wo es die Sache verlangt, daß Großzügigkeit und Weitblick vor einem Gegenstande herrschen, der das wahrhaft europäische Ereignis in der deutschen Operngeschichte des 18. Jahrhunderts bedeutet. Das ist der schwerste Vorwurf, den wir vor Mosers Gluck-Bildnis erheben müssen: seine Diktion ist dem Gegenstande nicht gemäß, es ist kein Gluckscher Geist, der aus diesen Worten spricht. Allzu oft greift der Ausdruck nicht nur zu oberflächlich-seichten, sondern zu geradezu peinlich modischen Floskeln der Charakterisierung. Wir vermissen nicht nur planvolle Durchdringung, sondern — schlimmer noch — die innere Haltung der Ehrfurcht und der Echtheit vor dieser Erscheinung.

Erst aus gespannter, nie nachlassender Bewußtheit heraus ist eine Gluckdeutung möglich, die zu überzeugen und einer umfassenden Pflege seines Werkes den Weg zu bahnen vermag. Vor einer zwingenden Aufführung dieser Monumentalschöpfungen wird man mit Staunen erkennen, wie gegenwartsnahe der zeitliche Gehalt, die überhistorische Prägung dieser Opern ist. Ihre großartige Einfachheit steht dem Bauwillen der Gegenwart nahe, die europäische Umspannung ihrer Grundlagen kann uns als neues Wegzeichen klassischer Kunst vor Augen treten. Der Wille zur Wahrheit des Ausdrucks, die Gipfelung des Weges im Erlebnis und in der Gestaltung des Tragischen bergen in sich Forderungen, die für alle Zeiten ihre Gültigkeit haben. Darin liegt die Sendung der Oper Glucks, wie wir sie jetzt wieder in aller Größe zu sehen imstande sind.

Daraus erwächst uns die Aufgabe, das Vorbildliche und Richtunggebende dieser Kunst wieder im deutschen Kulturbewußtsein lebendig werden zu lassen. Moser hat diese Aufgabe nicht erfüllt. Forschung und Kunstschrifttum können aus seinem Versuch nur die Folgerung ziehen, an der Aufrichtung eines wahrhaften, sinn- und zeitgemäßen Gluckmonumentes bewußter und weiter zu arbeiten. Hans Joachim Therstappen

Paumgartner, Bernhard. Mozart. Berlin und Zürich, Atlantis-Verlag, 1940.

Das Buch erschien erstmalig bereits 1927 im Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag, nur für die Mitglieder des Verbandes. Jetzt ist es in schöner Ausstattung der Allgemeinheit zugänglich gemacht und, um es gleich zu sagen, verdientermaßen. Der Verfasser will laut Vorwort das Bild Mozarts im Geiste unseres Jahrhunderts, doch aus dem Spiegel jener Zeit erkennen lassen und Mozarts liebe, verehrungswürdige Erscheinung allen, nicht nur den Eingeweihten im Reiche der Musik, menschlich und künstlerisch näherbringen. Von Analysen und Notenbeispielen wurde abgesehen. Der Verfasser, früherer Direktor des Mozarteums, ist ein ausgezeichneter Musiker und allgemein künstlerisch empfindender Mensch. Aus gründlicher Kenntnis und eigenem Erleben hat er die Aufgabe übernommen, ein Mozartbuch zu schreiben. Er ist vielseitig gewandt, seine Darstellung hübsch und anregend zu lesen, sein Stil manchmal etwas blumenreich. Er versucht, allen Problemen der Biographie gerecht zu werden, und gibt in Einzelschilderungen, nicht nur der Landschaft, Heimat und Familie, sondern auch in Kapiteln wie „Mozarts Persönlichkeit“, gute, kluge, was das Psychologische betrifft freilich einer wissenschaftlichen Ausrichtung entbehrende Bemerkungen. Zuweilen entgleist er aller-

dings, z. B. wenn Konstanze „das muntere Objekt seiner (Mozarts) menschlichen Bedürfnisse" genannt wird (S. 350). Eine gewisse Neigung, mit eleganter Formulierung über die eigentlichen Fragen hinwegzugleiten, macht sich dem aufmerksamen Leser störend bemerkbar. Im ganzen aber ist die Biographie lebendig, mit offenem Sinn für psychologische, ästhetische, historische und selbst soziale Fragen. Geschickt ist die Verwertung von Mozarts eigener Darstellung im Gang der Ereignisse, seinen Briefen entnommen.

Von den Werken werden namentlich die Opern behandelt, aber auch die unendliche Zahl der sonstigen Werke im biographischen Zusammenhang findet Erwähnung und einzelne wichtige Werke gute Charakterisierung. So ist das neuerschienene Buch durchaus besonders auch für Laien und Musikfreunde warm zu empfehlen, es bringt ihnen wirklich Mozart künstlerisch und menschlich näher.

Im Anhang gibt der Verfasser noch Literaturangaben und Hinweise. Leider ist dieser Teil nicht befriedigend, weil die seit 1927 erschienene reiche Literatur nur zum kleinsten Teil nachgetragen ist. Hier müßte eine Neuauflage gründliche Ergänzung bringen. Hans Engel

Arnold Schering, Von großen Meistern der Musik. Leipzig, Koehler & Amelang, 1940.

Wenige Monate vor seinem Tode hat Arnold Schering (dessen die Deutsche Musikkultur in ihrem April-Mai-Heft 1941, S. 30, gedachte) in der bekannten kleinen Buchreihe von Koehler & Amelang die vorliegende Sammlung von 5 Aufsätzen und einer Hallischen Universitätsrede erscheinen lassen. Vier der Aufsätze sind den „Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters", zu denen Schering seit 1928 fast alljährlich einen führenden Beitrag geleistet hat, einer der „Musik" entnommen; die Rede war früher im „Händel-Jahrbuch" gedruckt worden.

Der beschränkte Raum verbietet zu tun, was aus diesem Anlaß zu tun Pflicht wäre: rückschauend die Leistung zu würdigen, mit der Scherings Einzelabhandlungen, insbesondere zum 18. und 19. Jahrhundert, die Musikforschung beschenkt haben. Nicht nur die „Forschung" im engeren Sinne, sondern alle, die es angeht. Und wen gingen die Namen Händel, Gluck, Brahms und Liszt nicht an? Welchem kulturbewußten Deutschen, sei auch sein Interessengebiet ein nichtmusikalisches, hätten nicht Fragestellungen wie die „Über den Begriff des Monumentalen in der Musik" oder „Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes" etwas zu sagen?

Wenn wir die Dinge so richtig sehen, dann müßte das kleine Büchlein bald im Bücherschrank jedes Gebildeten zu finden sein. Denn es hat zu Scherings Fähigkeiten die Kunst gehört, auf einfache und bescheidene, in ihrer Anspruchslosigkeit aber überzeugende, ja, mitunter bestrickende Weise Dinge zu sagen, deren wissenschaftliche Gewißheit und Gewichtigkeit anderen oft nur in ballastbepackter Umständlichkeit darzustellen gegeben ist. Hinter der leicht durchdringbaren Oberfläche dieser Arbeiten stehen der ganze Ernst und der ganze Reichtum eines ehrlicher Forschung hingegebenen, zu früh beendeten Lebens. Eine Studie wie die über „Künstler, Kenner und Liebhaber" ist ein Meisterstück in der plastischen und anschaulichen Schilderung der Spanne zwischen absterbender Aufklärung und voll entwickelter bürgerlicher Humanität in ihrer Wirkung auf die Soziologie der Musik. Für die Abhandlung „Über den Begriff des Monumentalen" gilt Ähnliches, und von den Künstlerbildern sagt man nicht zu viel, wenn man sie neben die bekannten Aufsätze Hermann Aberts stellt. Zu wünschen bleibt, daß der Verlag auch das geplante zweite Bändchen bald folgen lassen möge. Blume

Erich Fornberg, Richard Wagner im Musikunterricht der Oberstufe, unter besonderer Berücksichtigung der Meistersinger. (Die Werkstatt der Höheren Schule, Schriftenreihe zur Gestaltung des Unterrichts.) Dr. M. Matthiesen & Co., Berlin 1941. 76 S. 8° brosch.

Das Heft gibt eingehende Vorschläge zur Behandlung der Meistersinger in Klasse 6 und 8 sowie Ergänzungen aus Leben und Schriften Wagners. Die Stoffauswahl für die sechste Klasse wird unter den Leitgedanken „Volk und Kunst" gestellt. Minnesang und Volkslieder bilden die Voraussetzung, der historische Meistergesang wird eingehend behandelt. Dem Alter der Schüler angemessen werden die handelnden

Personen aus Wagners Drama als Typen herausgestellt und durch die Leitmotive von der musikalischen Seite her beleuchtet.
Der zweite Teil der Arbeit wählt als Ausgangspunkt für die Schüler der achten Klasse die Romantik, Ziel ist die Erkenntnis des Wagnerschen Werkstils. Schopenhauersche Worte, Vergleiche aus „Tristan" werden herangezogen, auf Schriften Wagners wird näher eingegangen. Schallplatten- und Literaturverzeichnis für Vorbereitung und Unterricht ergänzen die sorgfältig angelegte Schrift. E. Noack

Zeitschriftenschau

Musikwissenschaft

Das „Archiv für Musikforschung" bringt im 6. Jg. wieder eine Fortsetzung der Quellenstudien von Gerhard Pietzsch „Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts", die sich dieses Mal auf die Universitäten Erfurt, Rostock, Greifswald, Basel, Freiburg i. Br., Ingolstadt, Trier, Mainz, Tübingen und Dillingen bezieht (S. 23—56). Im 5. Jg. dieser Zeitschrift veröffentlichte Joachim Huschke seine grundlegende Arbeit (= Münchener Dissertation) über „Orlando di Lassos Messen" (S. 84—103 und S. 153—178). In derselben Zeitschrift legt Dénes v. Bartha seine „Untersuchungen zur ungarischen Volksmusik I" vor (6. Jg., S. 1—22).
In der Zeitschrift „Musik und Kirche", 13. Jg., S. 27—40, veröffentlicht Adalbert Schütz eine Arbeit „Über Zahlenrelationen in Präludium und Fuge Es-dur von Johann Sebastian Bach". Eine sprachvergleichende Studie mit Notenbeispielen über das Thema „Die Sprachmelodie im alten Opernrezitativ" schrieb Hellmuth Christian Wolff im „Archiv für Sprach- und Stimmphysiologie und Sprach- und Stimmheilkunde" (Bd. 4, Heft I/II, 1940, S. 30—63). Mit Albert Jakobiks Dissertation „Die assoziative Harmonik in den Klavier-Werken Claude Debussys" (Würzburg 1940) setzt sich Georg Kuhlmann in einem „Impressionismus und Musikwissenschaft" überschriebenen Aufsatz auseinander (in der „Allgemeinen Musikzeitung", 68. Jg., S. 81—82). In der Zeitschrift „Neues Musikblatt", Nr. 63, S. 5 berichtet Prof. Dr. Roedemeyer über das Institut für Rundfunkwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. unter dem Titel „Wissenschaft vom Rundfunk".

Musikgeschichte

Eine musikgeschichtliche Betrachtung unter dem Gesichtswinkel „Die Musik Europas" bietet Karl Gustav Fellerer den Lesern der „Völkischen Musikerziehung" dar (März 1941, S. 57—59). Zu Johann Joseph Fux' 200. Todestag am 14. Februar schrieb Franz Gräflinger den Gedenkaufsatz für die „Allgemeine Musikzeitung" (68. Jg., S. 50/51: „Der österreichische Palestrina"). Friedrich Schnapp gedenkt der 150. Wiederkehr von Carl Czernys Geburtstag am 21. Februar mit der folgenden Veröffentlichung: „Ein biographischer Brief Carl Czernys aus dem Jahre 1824" (in der „Zeitschrift für Musik", 108. Jg., S. 89—96). In der „Allgemeinen Musikzeitung" schrieb den Gedenkaufsatz „Karl Czerny. Zu seinem 150. Geburtstag" Friedrich Merten (68. Jg., S. 66/67). In derselben Zeitschrift behandelt Friedrich Herzfeld zu Verdis 40. Todestag am 27. Januar 1941 das Verhältnis „Guiseppe Verdi und Richard Wagner" (68. Jg., S. 33/34). „Umanità di Verdi" ist Gegenstand einer Betrachtung von Alberto de Angelis in der „Musica d'Oggi", 23. Jg., S. 3—6. „Die Musik" gibt in der Übertragung Emil Scherings aus dem Schwedischen einen Aufsatz von Viktor Hellström über „Strindberg und die Meister der Musik" (Beethoven, Bach, Gounod) wieder (33. Jg., S. 159—161).

Oper und Operngeschichte

Egon v. Komorzynskis Abhandlung über „Das Bühnenbild der Zauberflöte" bietet einen Überblick über die geschichtliche Entwicklung und formuliert den heutigen Standpunkt dahingehend: „Das wahre Bühnenbild der Zauberflöte wird immer ein Märchen in einem nicht übertrieben ägyptischen, aber auch nicht unägyptischen Gewand sein — es wird nach Mozarts Absicht bei der künstlerischen Andeutung des Ägyptertums bleiben und den größeren Wert auf das deutsche Wesen der Oper legen" („Die Musik", 33. Jg., S. 153—156). In der „Allgemeinen Musikzeitung" verteidigt Ermanno Wolf-Ferrari in einem „Offenen Brief" an

Willy Meckbach seinen Standpunkt bezüglich seiner Idomeneo-Bearbeitung (68. Jg., S. 43/44). „Zu Josef Weigl's 175. Geburtstag am 28. März 1941" bietet Franz Gräflinger in der „Allgemeinen Musikzeitung", 68. Jg., S. 101 einen Überblick über das Schaffen des Wiener Opernkomponisten. „Die Musik" veröffentlicht aus der Feder Alfred Weidemanns „Betrachtungen über das Verhältnis von Wort und Ton in der Oper" (I. Gluck—Mozart—Weber, 33. Jg., S. 133—138 und II. Richard Wagner, S. 162—173). Einen interessanten Einblick in das Opernschaffen Finnlands vermittelt am gleichen Ort der finnische Komponist Sulho Ranta („Finnische Opern", 33. Jg., S. 157—159).

Instrumentenkunde

Georg Schünemanns durch eine reiche Bildauswahl besonders anschauliche Abhandlung über „Die Violine", erschienen in „Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte", 12. Jg., Heft 3, S. 83—106, verfolgt die Entwicklung der Violine von ihren Anfängen bis zu ihrer Vollendung in den Meisterwerken des Stradivarius.

Musikästhetik und Musikpsychologie

Aus einer kommenden „Musikästhetik" bietet Hans Joachim Moser einige Ausführungen über „Das Eigenreich der Tonkunst" in der „Zeitschrift für Musik", 108. Jg., S. 80—85. Derselbe Verfasser geht in der „Allgemeinen Musikzeitung" der Frage nach „Wie hört man Musik?" (68. Jg., S. 34—36). Hermann Heyer macht im „Neuen Musikblatt", Nr. 62, S. 1—2 lesenswerte Ausführungen über „Musikerlebnis und Musikdeutung". Zum 60. Geburtstag Rudolf Bodes bringt die „Zeitschrift für Musik" einen Aufsatz des Jubilars über das Thema „Organische Bewegungslehre als Grundlage künstlerischer Gestaltung" (108. Jg., S. 77—80).

Musikerziehung, Musikpflege, Musikpolitik

Die Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk" widmet das 2. Heft ihres 4. Jahrgangs heutigen Fragen der Musikerziehung: Wilhelm Twittenhoff berichtet „Vom Wandel der Musikerziehung" (S. 29—32), Gotthold Frotscher umreißt in großen Zügen „Begriff und Aufgabe der musikalischen Bildung" (S. 33—37), Erwin Fischer befaßt sich mit den „Aufgaben der Volksmusikpflege" (S. 37—40), Siegfried Goslich gibt in seinem Beitrag über „Neue Lehrmittel der musikalischen Volksbildung" einen Bericht über die Tätigkeit des Reichsamtes Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und die von diesem Amt herausgegebene Volksmusikalische Werkreihe für den Unterricht. In derselben Zeitschrift zeigt Gotthold Frotscher „Aufgabe und Weg der musikalischen Volkskunde" auf (4. Jg., S. 66—71).

Hermann Peter Gericke behandelt in der Zeitschrift „Völkische Musikerziehung" „Volksdeutsche Schulmusikfragen" (März 1941, S. 59—61). — Das April-Heft der Zeitschrift „Der Musikerzieher" (37. Jg., Heft 7) behandelt Fragen der praktischen Unterrichtsgestaltung. Waldemar Woehl eröffnet die Reihe der Aufsätze mit einer Betrachtung über „Die Urtextausgabe im Unterricht" (S. 105/6), der Kölner Violinpädagoge Hermann Zitzmann schreibt zum Thema „Die Haltung der Geige" (S. 106—108), Thusnelde Fetzer gibt ihre Unterrichtserfahrungen in ihrem Beitrag „Gehörbildung als Quelle musikalischer Erkenntnis" bekannt (S. 108—110), Hans-Joachim Klocke beschäftigt sich mit der Erarbeitung des Rhythmus unter der Devise „Rhythmus ohne Zählen" (S. 110/11). Bemerkenswert klare und temperamentvolle Ausführungen zur Frage des Gesangunterrichtes macht Margret Langen unter dem programmatischen Titel „Vom Lebendigen in der Stimmbildung" in der „Zeitschrift für Musik" (108. Jg., S. 85—89).

„Die Musik" unterrichtet in ihrem März-Heft über die Aufgaben der Reichsmusikkammer. Der Präsident, Professor Dr. Dr. Peter Raabe, bietet eine Einführung unter der Überschrift „Was die Reichsmusikkammer nicht ist" (33. Jg., S. 189/90), die verschiedenen Fachschaftsleiter berichten über ihre Aufgabengebiete, so behandelt Hugo Rasch das Thema „Der deutsche Komponist und seine Standesvertretung" (S. 191—193), Ernst Schliepe, Leiter der Fachschaft Solisten, schreibt den Beitrag „Künstler suchen Rat" (S. 194—197), Hermann Henrich unterrichtet über „Die berufsständischen Voraussetzungen der deutschen Orchesterkultur" (S. 197—199), Karl Stietz über „Unterhaltungsmusik —

Unterhaltungsmusiker und die Reichsmusikkammer" (S. 199—201), Hans Boettcher endlich über „Die Berufsfortbildung des Musikerziehers" (S. 201—206). — „Der Musikerkalender — ein Spiegel zeitgenössischen Musikgeschehens" nennt Reinhold Scharnke seine Notizen, die er in derselben Zeitschrift anschließend herausgibt (33. Jg., S. 206—208).

In der italienischen Zeitschrift „Musica d'oggi" stellt Arnoldo Bonaventura „I Centenari musicali del 1941" zusammen (23. Jg., S. 7—13). Die durch Bruckner in den letzten Jahren neu aufgerollte Frage des Urtextes behandelt Franz Willms im „Neuen Musikblatt", Nr. 63, S. 6: „Instrumentations-Retuschen in Meisterwerken?". Einer anderen problematischen Frage widmet Eugen Schmitz eine Betrachtung in der „Allgemeinen Musikzeitung", 68. Jg., S. 44: „Liedtranspositionen?"

Für die Pflege des Händelschen Oratoriums setzt sich nachdrücklich ein Aufsatz von Günther Baum ein: „Über die Berechtigung der Aufführung von Händel-Oratorien" (in „Die Musikpflege", 11. Jg., S. 153—155). In derselben Zeitschrift empfiehlt Paul Zenke „Händels Heldenrequiem ‚Trauerhymne'" als ein für den Heldengedenktag besonders geeignetes Werk (11. Jg., S. 187/188). Das März-Heft der „Zeitschrift für Musik" (108. Jg., 1941) lenkt die Aufmerksamkeit der Leser auf „Zu Unrecht vergessene Komponisten" und ihr kompositorisches Werk: Paul Ehlers beschäftigt sich mit „Ludwig Thuille" (S. 149—154), Wilhelm Zentner mit „Anton Beer-Walbrunn" (S. 154—158), Hermann Stephani mit „Felix Draeseke, 1835—1913" (S. 158—160) und George Armin richtet einen temperamentvollen „Appell an die Herren Generäle" in seinem Aufsatz über „Richard Wetz und kein Anfang" (S. 160—165).

Von einem „Singleiter-Lehrgang" des Oberkommandos der Wehrmacht gibt Friedrich Brand in der Zeitschrift „Die Musik", 33. Jg., S. 208—210 einen Bericht unter dem Titel „Deutsche Soldaten singen in Frankreich", den gleichzeitig „Der Musikerzieher", 37. Jg., S. 111/12 zum Abdruck bringt („Unsere Soldaten singen"). „Soldaten und Künstler — eine erlebnisreiche Gemeinschaft" nennt Hans Mahlke seine Schilderung der Norwegenfahrt des Mahlke-Quartetts („Die Musik", 33. Jg., S. 210/11). Richard Petzoldt gibt Einblick in seine Gedanken zum Thema „Musikerleben im Felde" („Allgemeine Musikzeitung", 68. Jg., S. 99/100). Von den neuerdings sichtbar werdenden „Wandlungen im belgischen Musikleben" erfahren wir Interessantes durch Nikolaus Spanuth in der Zeitschrift „Die Musik (33. Jg., S. 211/12). Ausgehend von dem bekannten Bild „Kinderspiele" von Pieter Breugel d. Ä. behandelt Karl Haiding „Das Kinderspiel in den Niederlanden" und seine Beziehungen zum deutschen bzw. altniederländischen Volkslied in der Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk" (4. Jg., S. 53—65).

Musik der Gegenwart

Einen Nachruf auf den am 4. Januar 1941 im 71. Lebensjahre verstorbenen Prof. Johannes Biehle veröffentlicht Erich H. Müller im „Archiv für Musikforschung" (6. Jg., S. 57/58 und „Bibliographie der Werke von Johannes Biehle" S. 59/60).

Hermann Killer würdigt „Richard Wintzer, ein Leben zwischen den Künsten. Zu seinem 75. Geburtstage am 9. März" und den italienischen Komponisten „Franco Alfano. 65 Jahre alt" in der Zeitschrift „Die Musik" (33. Jg., S. 213/14 und S. 214). In der „Zeitschrift für Musik" begrüßt Alexander Eisenmann den Musikschriftsteller „Karl Grunsky. Zu seinem 70. Geburtstag" am 5. März. In der Aufsatzreihe „Musiker unserer Tage" bringt die „Allgemeine Musikzeitung", 68. Jg., S. 41/42 eine Abhandlung von Sophie Maur über „Karl Hasse". „Der Komponist und Dirigent Clemens Schmalstich" findet aus Anlaß seines 60. Geburtstages eine Würdigung durch Erich Schütze („Die Musik", 33. Jg., S. 173/4). Mit dem Thema „Walter Niemann in der Klaviermusik der Jetztzeit" befaßt sich Grete Altstadt-Schütze in der „Zeitschrift für Musik" (108. Jg., S. 167). Zum 60. Geburtstage Armin Knabs am 19. Februar bringt die „Völkische Musikerziehung" einen Teilabdruck aus der Biographie von Oskar Lang unter dem Thema „Leben und Umwelt Armin Knabs" (März 1941, S. 64-66). Aus dem gleichen Anlaß gibt die „Allgemeine Musikzeitung" dem Komponisten „Armin Knab" das Wort zu einem Bericht über sein Schaffen in der Form eines Briefes (68. Jg., S. 49—50). Adam Adrio

JUBILÄUMSREDE ZUR VERDI-WOCHE IN MÜNCHEN 1941

VON FRANCESCO ORESTANO

Jedesmal, wenn eine neue Oper Verdis aufgeführt wurde und der Erfolg — wie es nicht eben selten geschah — entweder ganz fehlte oder umstritten war, ja auch vor dem künstlerischen Gewissen des Meisters zweifelhaft blieb, da schloß Verdi das Urteil, welches er als unparteiischer Beobachter jedesmal kurz über die ganze Angelegenheit zusammenfaßte, regelmäßig mit den gleichen Worten: „Die Zeit wird entscheiden."
Die Zeit hat entschieden, und sie hat sich beinahe in allem zu Gunsten Verdis geäußert.
Die Zeit spricht sich immer zu Gunsten des Ewigen aus, und auch diesmal hat sie sich für das Ewige in Verdis Kunst ausgesprochen.
War Verdi selber sich bei dieser seiner Berufung auf die letzte Instanz der Zeit dessen bewußt, daß er recht haben würde? Ja und nein.
Ja in dem Sinne, daß er, wie er einmal von sich behauptete, „immer genau wußte, was er wollte". Und nein, indem er in der Redlichkeit seiner grundgesunden Natur, abgesehen von aller inneren Gewißheit, die Sichtung der Zeit ganz aufrichtig als eine Offenbarung und eine Belehrung für sich selbst gern erwartet und dankbar aufgenommen hätte.
Er war jedenfalls davon überzeugt, daß jenseits aller Meinungsunterschiede, Interessengegensätze, Parteigängereien, absichtlichen Bosheiten, der langweiligen Belehrungen der Kritiker und der leeren Schwätzereien der Tagesblätter — alles Dinge, gegen die er sein Leben lang einen unüberwindlichen Widerwillen empfand, — nur das zur wahren Kunst gehöre, was alle menschlichen Wandlungen überlebe.
Den Feinden und Freunden, Angreifern und Verteidigern zeigte Verdi während ihres unaufhörlichen Debattierens gegen und für dieses und jenes in seinem Theater, gegen und für diese oder jene ästhetische Theorie seine bald ironische, bald spöttische, bald zornige Miene, welche allen zu verstehen gab, wie das ganze Streiten umsonst und unnütz war. Besaß dieses Theater einen bleibenden Wert, niemand hätte ihn wegnehmen können; hatte es keinen, niemand wäre imstande gewesen, es mit Worten zu bekräftigen und zu retten. Und das noch: Wozu dieses fortwährende Befragen, Untersuchen, Nachforschen über seine Person, sein privates Leben, seine Arbeit? Diese Neugierde, diese Klatscherei, das Ausplaudern über ihn, das schreckliche Reklamemachen überhaupt, konnte in ihm nur Verdruß und Ekel erregen, nicht einmal seiner Eitelkeit schmeicheln. Dies alles hat mit der Kunst nicht das geringste zu tun.
Einige Prinzipien lagen immer als Grundsteine in seinem Charakter, in seiner Denkweise und Lebensführung fest.

Erstens: gewiß Abhängigkeit des Künstlers vom Menschen, aber Unabhängigkeit des Menschen vom Künstler. Zunächst und vor allem wollte er ein wahrer, freier, redlicher, ehrlicher Mensch, „Mensch mitten unter Menschen", wie Goethe sagte, — ein Ehrenmann sein. Genau, pünktlich, skrupelhaft. Niemals kam es ihm in den Sinn — wie das oft genug bei Künstlern der Fall ist, — sich aus künstlerischen Rücksichten seinen menschlichen Pflichten zu entziehen. Seine Lebensmaxime könnte man wieder mit den Worten Goethes kurz fassen: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut — denn das allein unterscheidet ihn von allen Wesen, die wir kennen."
Hierüber ist für mich das Zeugnis seiner zweiten Frau, der geistreichen Giuseppina Strepponi, rührend erleuchtend. „Was die Welt zwingt, vor dir den Hut abzunehmen, ist gerade eine Eigenschaft, deren ich nie oder fast nie gedenke. Ich schwöre dir, und du sollst es mir glauben: sehr oft nimmt es mich wunder, daß du Musik kennst! Mag diese Kunst noch so göttlich und dein Genie noch so würdig sein, sie auszuüben, doch ist der Talisman, welcher mich bezaubert, und den ich bei dir am innigsten verehre, ein anderer: er ist dein Charakter, dein Herz, die Milde gegenüber den Fehlern anderer bei dir, der du so streng gegen dich selbst bist. Deine Wohltätigkeit, voll von Scham und von Geheimnis verhüllt, deine stolze Unabhängigkeit und deine kindliche Einfachheit, diese Eigenschaften, welche deiner Natur eigen sind, einer Natur, welche eine milde Jungfräulichkeit der Ideen und Gefühle inmitten der menschlichen Kloake rein aufzubewahren wußte."
Verdi war sicher für seine Menschenwürde viel, viel empfindlicher als für seinen Künstlerruhm. Nach dem glänzenden Erfolge seines Falstaff war der 80jährige traurig. Er fühlte sich beleidigt. Am folgenden Tage klagte er sein Leid einem Freunde (Gino Monaldi): „Ja, ... Ja, in der Tat... es schien mir, als ob alle Beifallszeichen sagen wollten: Vorwärts, vorwärts Bajazzo! obwohl du alt bist, bist du noch fähig, uns lachen zu lassen."
Und während Verdi die Messa da Requiem komponierte, schrieb er einem Freunde kommentierend ebenso: „Es fällt mir ein, daß ich nun zu einem gesetzten Menschen geworden bin, so daß ich nicht mehr einem Bajazzo gleich vor dem Publikum zu erscheinen und ‚Herein! Herein! Bitte herein!...' zu schreien und Trommel und Pauke zu schlagen habe."
Zweitens: Anerkennung der vollständigen Autonomie des Kunstwerkes selbst dem Künstler gegenüber. Wenige, sehr wenige Künstler haben wie Verdi die klare, angstvolle Einsicht gehabt, daß ein Kunstwerk eine Realität an sich bildet, welche nur von ihren eigenen Eigenschaften leben soll und kann, nur aus ihrem Innern die lebendigen zum Fortdauern und Fortwirken notwendigen Kräfte zu schöpfen vermag. Nach dem göttlichen Moment der geistigen Schöpfung und nach der sorgfältigsten Ausführung des Kunstwerkes kann nur noch der Grad der Realität, den das Werk an sich besitzt und in die Welt bringt, weiterwirken. Was nun Verdi verlangte, war einfach die getreueste Aufführung im Geiste des Verfassers. Hier war er, wie bekannt, despotisch, intransigent genug; deshalb wollte er auch nichts von Neuschöpfung bei jeder

Aufführung seitens der Schauspieler, nichts von neuen Effekten seitens des Orchesterleiters — wie es damals Mode zu werden anfing — hören. „Damit", sagte er, „wird nur der Weg zum Barocken und zum Falschen angebahnt"; und dieser Hieb war gegen einen Freund jener Zeit, Angelo Mariani, gerichtet.
Drittens: als Korrelat des selbständigen Lebens des Kunstwerkes, volle Unabhängigkeit Aller bei der Beurteilung und Schätzung desselben. Da das Drama eine höchst soziale Kunstform ist, so ließ sich Verdi vom Publikum im Theater alles gefallen. Wie er zu sagen pflegte, hätte er sogar vom Publikum „Flintenschüsse" angenommen, nur durfte es von ihm nichts für „Händeklatschen" verlangen. Und wie oft nach einem Mißerfolg hat er dem Publikum recht gegeben.
So ein ganzes Leben vom Anfang des Selbstbewußtseins an bis zum letzten Atem der Kunst gewidmet; so ein produktiver Geist, dessen Werke während einer sechzigjährigen Carriere ohnegleichen ein ununterbrochenes erstaunliches Aufsteigen kennzeichnet, dessen Ausstrahlungen seit einem Jahrhundert die Welt anfüllen, dessen Schöpfungen eine ganze Nation ihr endgültiges Sichbesinnen, ihre unmittelbare geistige Einigung, ihren entschlossenen Befreiungswillen verdankt; so ein Wunder gehört zu den Geheimnissen der menschlichen Natur. Es ist das Wunder des Genies, welches, wenn es sich ereignet, uns zwingt, nach dem berühmten Epigramm Schillers zu denken: „Wie kann ein einziger Reicher — so viele Arme in Nahrung setzen..." Und jedesmal ist das Wunder ein neues, ein verschiedenes.
Wollen wir uns nun dem Wunder Verdis nähern?
Ohne zu beanspruchen, solch ein unermeßliches Phänomen in kurzen Worten zu erschöpfen, sollen hier nur einige Merkmale besonders hervorgehoben werden.
Was zuerst bei Verdi auffällt, ist die Aufrichtigkeit des Menschen und des Künstlers. Alles war echt in ihm, echt sein Leben, echt seine Kunst. Gefühle, Affekte, Leidenschaften, Familienbande, Liebe, Freundschaft, Dankbarkeit, Treue, bürgerliche Pflichten, Landes- und Vaterlandssehnsucht, Religion, aber nicht minder Stolz, Feindschaft, Abneigung, Groll, alles war bis in die Tiefen der menschlichen Möglichkeiten von ihm empfunden und erlebt. Schmerz und Freude, Heiterkeit und Verzweiflung, Gemütlichkeit und Zorn, Selbstzufriedenheit und Reue, alles entfaltete sich bei ihm frei und voll. Lachen konnte er wie eine Gottheit, weinen wie ein Kind. Man hätte von seiner ganzen Erfahrungswelt dasselbe wie von der Faustschen sagen können: „All die Schmerzen, die unendlichen, all die Freuden, die unendlichen!" Und alles blieb in seiner Erinnerung haften, weil seine Erlebnisse sich seinem Gemüte tief einprägten und sozusagen hier eine totale Immanenz für die ganze Lebenszeit erhielten. Er vergaß nichts, niemals.
Eine Seite dieser Echtheit ist gewiß darin zu sehen, daß er seine bäuerliche Abstammung nie verleugnete, ja seine bäuerliche Natur („il contadinello delle Roncole") rühmte und immer eine ausgeprägte Vorliebe fürs Land und Landleben zeigte. Vielleicht war auch bäuerlich in ihm seine äußerste Präzision, beinahe Kleinlichkeit in Geldfragen; sicherlich aber war es seine instinktive Scheu vor dem Bekanntwerden

seines Namens und seiner Person. Bauern sagen und hören nie den eigenen Namen (eine Art „Tabù") gern; und Verdi sagte: „Es ist mir widerlich, wenn ich mich selbst nenne."
Jedenfalls war es nichts anderes als die Aufrichtigkeit des Empfindens, des Lebens und des Handelns, dieses „Natürliche", „un certo non so che di naturale", „ce naturel", wie er auch sagte, was er bei den großen Italienern, z. B. Manzoni, als eine typisch nationale Charaktereigenschaft bezeichnete und die die anderen bei ihm wieder fanden. Daraus entsprang diese Unmittelbarkeit in Sein und Tun, diese Ungekünsteltheit in Jubeln und Leiden, sein Widerstreben gegen jede Affektation und Attitude; und wenn es Schmerz sein sollte, die Hingabe an den Schmerz in seiner ganzen Tiefe. Den bitteren Kelch der Leiden wollte auch er bis zum letzten Tropfen austrinken. Und das war auch gut. Warum? Ja...

> „Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
> Wer nie die kummervollen Nächte
> Auf seinem Bette weinend saß,
> Der kennt Euch nicht,
> Ihr himmlischen Mächte."

Wie Goethe, so lernte auch Verdi durch den Schmerz die himmlischen Mächte kennen, welche über das menschliche Leben, das menschliche Herz, das menschliche Los schalten und walten. Er lernte kennen, was die Zerstörung seines langersehnten, süßen Nestes — zweier Kinder und der innig geliebten Frau Margherita Tod — bedeutete; er lernte aus eigener Erfahrung kennen, was für Unheil und Elend der Menschenneid und die niedrigen Umtriebe, das gemeine Unverständnis, die kleinliche Engherzigkeit und der unmäßige Ehrgeiz in der Welt stiften können. Doch erfuhr er auch jedesmal den unfehlbaren, unüberwindlichen Wiederaufschwung des Lebens und die unbezwingbare, siegreiche Oberhand des Geistes.
Mit derselben Aufrichtigkeit, mit derselben Einfachheit und Unmittelbarkeit spiegelt sich das ganze Drama von Verdis Leben in seiner Kunst wieder. Darum ist diese Kunst echt. Darum folgten sich seine Opern von der Jugend ausgehend bis zum hohen Alter Schlag auf Schlag im Kampf gegen seine Mitwelt und sein Schicksal. Darum findet sich in ihnen die reine Menschlichkeit schlechthin, so daß jeder Mensch in Verdis Gesang die Stimme der eigenen Affekte und Leidenschaften, Freuden und Schmerzen immer wieder nachfühlen kann.
Wahrlich konnte man, wie D'Annunzio Auf den Tod von Giuseppe Verdi dichtete, sagen:

> „Er nahm seine Chorgesänge
> aus dem tiefen Wirbel der keuchenden Menschenmenge.
> Stimme gab er den Hoffnungen und den Trauern,
> Für Alle klagte er, und er liebte für Alle."[1]

[1] Werner von der Schulenburg hat diese Ode kürzlich vortrefflich ins Deutsche übertragen. Doch habe ich diese Strophe selbst übersetzt.

Hier liegt die Wurzel des Universalen und des Ewigen in Verdis Kunst.
Ein zweiter Zug seiner Natur war der Mut. Es gehörte viel Mut, das heißt viel Selbstvertrauen dazu, um die eigene künstlerische Persönlichkeit frei und voll in ihrer Ureigenheit zu behaupten, während in der ganzen Welt die Melodien eines Rossini, eines Bellini, eines Donizetti als unerreichbar galten, um von den Kleineren wie Spontini, Mercadante, Pacini, Petrella und anderen zu schweigen, welche doch in Italien wenigstens auch ihr Publikum hatten.
Trotz allem gelang es Verdi, den eigenen Weg einzuschlagen und die eigene Souveränität durchzusetzen. Diesen Mut verlor er selbst nicht, als sein großer Altersgenosse Richard Wagner (beide waren im Jahre 1813 geboren) am Horizonte erschien und seine umstürzende Revolution vollzog. Selbst da nahm er, gelehrig wie immer, von den neuen künstlerischen Erfahrungen nur, was ihm als gut erschien, und setzte unbekümmert den eigenen Weg fort. Wahrlich hatte er den Mut, allein zu sein und nur sich selbst zu folgen. Wie Zarathustra, als er aufhörte, nach anderen zu suchen: „... lief und lief und fand niemanden mehr und war allein und fand immer wieder sich!"
Weiter unterstützte eine innere Gewißheit diesen Mut, nämlich die, daß er, Verdi, mit seiner Musik eine neue, wahre, lebendige Realität in die Welt einführe. Man sprach zur Zeit Verdis viel von Realismus in der Kunst, speziell im Theater und in der Oper. Donizetti hatte damit angefangen. Doch gab es Mißverständnisse. Verdi hatte einen eigenen Begriff der Realität in der Kunst überhaupt. Der „Libro" Manzonis war „ein wahres Buch, weil es ebenso wahr ist, wie die Wahrheit selbst". „Wenn die Künstler einmal dieses Wahre zu verstehen wüßten, dann würde es nicht mehr Komponisten der Zukunft und Komponisten der Vergangenheit, weder Puristen, noch Realisten, noch Idealisten in der Dichtung, weder Klassiker noch Romantiker, sondern nur wahre Dichter, wahre Maler, wahre Komponisten geben."
Und vor einem Gemälde, „Besessener" von Domenico Morelli, sagte er: „Es ist eine Malerei, welche Dichtung ist und eine Dichtung, welche Wahrheit ist, und eine Wahrheit, die... Wahrheit ist." Ebenso erklärte er von der Musik Wagners: „Diese ist wahre Musik, weil sie in sich Leben, Blut und Nerven hat."
Doch als es sich einmal, d. h. in Bezug auf die Aida, um beschreibende Musik handelte, da äußerte sich Verdi sonderbarerweise mit dieser unerwarteten Formel: „Ich habe mir eingebildet, daß es (Ägypten) so sein müsse... Das Wahre nachzuahmen ist ein gutes Ding, aber das Wahre zu erfinden ist besser, viel besser." Und ein andermal bemerkte er: „Es scheint, als ob in diesen Worten „das Wahre erfinden" ein Widerspruch stecke. Doch fragt ihn, den papà (Shakespeare)... in keinem Falle hat er Menschen wie Jago, Cordelia, Imogene, Desdemona im Leben kennen gelernt, und doch sind sie so wahr!..."
Für wahr in der Dichtung und in der Kunst, in der Malerei wie in der Musik, hielt also Verdi nicht das objektiv Gegebene, das treu nachgeahmt sei, sondern eine Realität, welche ihren Ursprung im menschlichen Geiste nimmt, also erfunden, erdichtet, erschaffen wird und doch an sich alle Attribute des Lebens und der objektiven Reali-

tät trägt. Solch eine Realität entspringt direkt aus den tektonischen Unterströmungen des Lebens und des Geistes. Daher ist sie keine Kopie, sondern eine freie Vervielfältigung der Erlebnisse und der menschlichen Erfahrungen, eine wirkliche Vermehrung und Bereicherung der menschlichen Welt. Und diese dichterische, künstlerische, musikalische Realität ist dem Fatum der Zeit entzogen; nein, sie kann nicht sterben, solange Menschen da sind, welche sie in ihrem Geist aufnehmen, erneuern, wiedererwecken, wiedererleben, wieder beleben können. Kunst ist die Unsterblichkeit der menschlichen Erfahrungen und Schöpfungen.

Auf diesem Wege vollzog sich bei Verdi die intimste Symbiose zwischen Echtheit der Erfahrung und Echtheit der Erfindung. Diese immer frische Synthese von Leben und Phantasie gab Verdi seinen Mut und bewahrte ihm die innere Gewißheit, daß das Lebendige in seiner Musik ihn und seine Mitwelt überleben würde.

Nicht nur das. Verdi hatte eine ganz eigene Art und Weise, sein Theater zu erdichten, auszubilden. Obwohl er den Stoff seiner Stücke dem Theater von Shakespeare, Viktor Hugo, Gutierrez Garcia und nicht minder als viermal dem Theater Schillers (Die Jungfrau von Orleans, Die Räuber, Kabale und Liebe und Don Carlos) entlehnte, goß er doch alles um, arbeitete und gestaltete das Ganze abermals von neuem um, so daß das Urthema beinahe nur einen Vorwurf zu einer persönlichen Schöpfung bildete.

Noch eigentümlicher war bei seinem Verfahren, daß diese Schöpfung, der ganze Aufbau, erst im Bereiche der Musik entstand. Was allererst Verdi erfand, das war seine Musik und ihre dramatisierte Entwicklung. Die dramatis personae wurden musikalisch geboren, musikalisch definiert, musikalisch in die Handlung hineingeführt und geleitet. Allerdings war die Handlung, ja die Aufeinanderfolge der Ereignisse bis zu den letzten Einzelheiten, Gegensätzen, traurigen und lustigen Episoden usw. von Anfang an festgelegt. Erst die Szene, dann das Suchen nach dem szenischen Wort („la parola scenica", wie er meinte); erst die Melodie, dann das Suchen nach dem musikalischen Wort („la parola musicale"). Verdi übernahm die ausschließliche Leitung des Libretto, übergab dem Dichter, den er geradezu tyrannisierte, — hieß er auch Piave, Cammarano, Ghislanzoni, Boito — das ganze Gewebe, die Einteilung der Aufzüge, Bilder und Szenen, schrieb ihm sogar die Zahl der Verse, Silbenmaß, Akzent, alles vor. Oft genug war die Musik fertig und ließ der Operntext auf sich warten. Wirklich hat Verdi das realisiert, was Nietzsche vom ganzen griechischen Theater ahnte, d. h. die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.

Damit war auch die geistige Einheit des Dramas mitbestimmt. Die Oper hörte auf, eine Reihe von Arien, Kavatinen und Koloraturen zu sein, zwischen denen die Plauderei in den Logen von neuem anfangen durfte. Sie war nunmehr ein Ganzes, welches vom Anfange bis zur Lösung die Aufmerksamkeit der Zuschauer ergriff, ihre Gemüter packte und fesselte. „Ihr seid Perücken", so fuhr er heftig die Leute an, die seine Revolution nicht verstanden.

Italien zählt sehr wenige Dramatiker in der Geschichte seiner Literatur. Hätte Verdi anstatt des Genies der Musik dasjenige der Dichtung gehabt, so könnte man heute einen der größten Tragödiendichter der Welt feiern. Alles, selbst das Gebet, selbst ein liturgischer Gesang, wurde ihm zum Drama. Man hat etwa mit böswilliger Gesinnung gesagt, die Messa da Requiem sei theatralisch. Sie ist nicht theatralisch: sie ist dramatisch.

Ich sage, er sei ein Tragödiendichter gewesen und schließe dabei seinen Falstaff ein, welcher nur teilweise eine „opera buffa" ist. Diese Oper endet mit den seltsamen Worten:

> Alles um uns ist Narrheit,
> Wir sind selber nur Narren,
> wir prellen einander bis in den Tod.
> (Übersetzung v. Hans Swarowsky)

welche ein von Falstaff geleiteter Chor singt; der Fugenstil dieses Chores („komische Fuge", „fuga buffa") klingt sogar wie eine spöttische Anwendung der ernsthaften Kompositionsform der Fuge.

Eben diese Worte wiederholen, was Verdi selbst im hohen Alter und in eigenem Namen trostlos sagte: „Das Leben ist das dümmste Ding, und, was noch schlimmer ist, das unnützeste. Was tut man? Was haben wir getan? Alles zusammen genommen, gibt es nur eine Antwort, und sie ist erniedrigend und höchst traurig: Nichts!" In diese Klage stimmt Verdi mit Falstaff ein. Und sehr bitter sind seine Worte; vielleicht spielen sie noch auf die nie vergessene Katastrophe seines Familienlebens an.

Und nun kommen wir zu dem letzten Punkte, welcher uns die engste Annäherung an Verdis Persönlichkeit erlaubt und uns vielleicht sein tiefstes Wesen enthüllen wird. Ein Vergleich mit Wagner soll auch dazu dienen, das Wesentliche zu beleuchten.

Verdi sagte Musik und meinte Gesang. Und im Gesange versuchte er hauptsächlich „il grido umano" — den menschlichen Schrei — d. h. alle Leidenschaften und Affekte des Menschen wiederzugeben. Er glaubte auch, die italienische Musik sei immer vom Grunde aus Gesang gewesen und war zuerst gegen die Verbreitung der instrumentalen Musik in Italien, welche er eine „pianta fuori clima" — eine versetzte Pflanze — hieß. Er erklärte sich sogar während einer gewissen Zeit gegen die Mode der deutschen Orchester-Symphonik und förderte die Rückkehr („torniamo all 'antico e sarà un progresso") zu den berühmten italienischen Polyphonisten der Vocalmusik, Palestrina, Marcello.

Die Opern der Reife zeigen glücklicherweise ein besseres Verständnis für dies alles und auch, wie weit Verdi sich die neuen Ausdrucksmittel und theatralischen Erfahrungen anzueignen und sich ihrer zu bedienen wußte, ohne von seinen Grundideen abzuweichen.

Übrigens, als er sagte, die italienische Musik sei immer nur Gesang gewesen, irrte Verdi sich, da die beiden Gabrieli, Torelli, Corelli, Vivaldi, Sammartini, die beiden Scarlatti und viele andere ja eben Vertreter dieser italienischen Instrumentalmusik

waren, die sich zwischen dem Cinquecento und Settecento über ganz Europa verbreitet hatte. Der Einfluß von Vivaldi auf Bach und von Sammartini auf Haydn ist ja allgemein bekannt. Nur, daß diese italienische Instrumentalmusik zur Zeit Verdis nicht aufgeführt wurde und fast vergessen war. Merkwürdig ist aber, daß Verdi selbst in seiner Jugendzeit alle diese Komponisten genau studiert hatte; das zeigen die Hefte, die sich, mit Anmerkungen von seiner Hand versehen, in der Bibliothek der Villa Sant' Agata erhalten haben.

Merkwürdigerweise irrte sich auch Wagner, als er in einem eigentümlichen Brief, den er am 7. November 1871, d. h. 6 Tage nach dem ersten großen Erfolge seines „Lohengrin" im Teatro Comunale in Bologna, „an einen jungen italienischen Freund", Arrigo Boito, schrieb, sich so ausdrückte: „Daß die Deutschen seit etwa hundert Jahren so eine hervorragende Stellung in der Vervollkommnung der ihnen von italienischen Meistern übertragenen Musik sich erworben haben, läßt sich aus vielen Gründen und (wenn man die Tatsache physiologisch betrachten wollte) auch daraus erklären, daß sie, indem sie die Gabe einer wesentlich melodischen Stimme entbehren, sich mit tiefem Ernste der harmonischen Seite dieser Kunst widmen mußten"[2].

Im Gegenteil haben Deutsche immer gesungen und gut gesungen. Ein deutsches Sprichwort sagt auch: „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder — böse Menschen haben keine Lieder". Ja, die Deutschen haben gerade diese vokale Polyphonie im Chorgesang getrieben, welche Verdi als eine Eigentümlichkeit der italienischen Musik lobte, während ursprünglich der italienische Chor, besonders in Unteritalien, dem Erbland der antiken Musik, einstimmig war, und die polyphone Vokalmusik in Italien zur Zeit unseres Quattrocento und Cinquecento von Flandern, also vom Norden und von einem Volk germanischer Abstammung, herrührte. Palestrina hatte in der „Cappella Papale" auch flämische Meister gehabt. Übrigens offenbart sich die musikalische Anlage des deutschen Volkes nicht in der Musik allein; sie spiegelt sich meines Erachtens am besten in seiner Sprache, welche besser als irgend eine andere fähig ist, direkt einzelne Dinge und Taten mit Tönen zu beschreiben, zu malen.

Täuschten sich beide Meister über die historische Lage und über die tatsächlichen Ursachen, so hatten sie doch beide die hellste Einsicht, daß zwischen italienischer und deutscher Musik ein Unterschied ist und sein soll.

Verdi schrieb an Hans von Bülow, der ihm einen Brief mit den Worten „Hoch lebe Verdi, der Wagner unserer lieben Bundesgenossen!" gesandt hatte: „Wenn die Künstler des Nordens und des Südens verschiedene Tendenzen zeigen, gut, daß diese verschieden bleiben. Alle sollten die Charaktere der eigenen Nation, wie Wagner richtig meint, bewahren. Ihr glücklichen Menschen, die ihr noch die Kinder eines Bach

[2] Die italienische Übersetzung dieses Briefes hatte Boito selbst besorgt und in der „Perseveranza", einem Tageblatt in Mailand, veröffentlicht (S. Carlo Gatti, Verdi, vol. II, S. 243—46, Milano 1931). Der deutsche Text ist mir unbekannt, so daß ich ihn durch meine Übersetzung aus dem Italienischen wiederherstellen mußte. Wagner möge mir diese Anmaßung verzeihen!

seid! Und wir? Wir sind die Kinder eines Palestrina, und wir hatten einmal eine große Schule, die uns eigen war!"
Wagner seinerseits erkannte, in dem zitierten Brief an Boito und anderswo verstreut, die unvergleichbare Fruchtbarkeit des italienischen Genies, die natürliche Eigenart der italienischen Musik an, und pries Rossini und Bellini z. B. hoch.
Nur der wahre Grund des wesentlichen Unterschieds zwischen ihnen entging beiden großen Geistern, und das bildet für mich einen übrigens nicht seltenen, doch immer interessanten Fall, wo die Wahrheit über die Köpfe hinweg redet.
Beschränken wir diesmal unseren Vergleich auf Verdi und Wagner, dann erscheint es mir durchaus klar, daß Verdi sich in der geschichtlichen Linie der griechisch-lateinischen Dichtung und Kunst bewegte. Diese Dichtung und Kunst betrachtet als Mittelpunkt und Höhepunkt der Welt den Menschen. Darum ist unsere ganze Kunst anthropozentrisch und anthropomorph. Der Mensch ist ihre Hauptperson, ihr Protagonist. Er steht über der Natur. Bildhauerei und Malerei stellen hauptsächlich entweder wirkliche Menschen (Porträts) oder menschliche Formen mit symbolischem Sinn dar. Jeder abstrakte Gedanke soll nur durch menschliche Gebärden versinnlicht und ausgedrückt werden. Die Natur kann in dieser Kunst nur als Umgebung und Verzierung gelten, und selbst dazu tritt sie in den Bereich der Kunst später ein. Selbst die Architektur soll den menschlichen Körper als Vorbild des Baues festhalten. Welches Wunder dann, daß Musik und menschlicher Gesang, Theater und menschliches Drama eine Einheit bilden.
Bedeutungsvoll in der musikalischen Evolution Italiens war es zum Beispiel, daß die Arie, die Kantate, die Monodie, seit den Anfängen der florentinischen Reform, von der Camerata de' Bardi eingeleitet, mit den „Nuove Musiche" eines Caccini weitergeführt, mit allen den einstimmigen Gesängen des XVII. und des XVIII. Jahrhunderts völlig entwickelt, sich nur im Gegensatz zu dem Kontrapunkte Luft machen konnten. Man fing an, „das Unrecht" („i torti") des Kontrapunktes (Vincenzo Galilei) hervorzuheben; dann einen wahren Feldzug für die Befreiung des menschlichen „gesungenen Wortes" und der menschlichen Stimme von dem Wettbewerbe und Übergewicht anderer Klänge zu führen; endlich den einstimmigen monodischen Gesang dem antiken griechischen Vorbild möglichst anzunähern, was die wiedergefundenen drei griechischen Hymnen von Mesomedes und die gelehrten Studien von Humanisten des Seicento als höchst einfach erscheinen ließen. Es war eine mächtige Reaktion gegen den nordischen Einfluß, welche das menschliche Moment wieder zur vollen Geltung bringen sollte. Im italienischen Melodrama gewann dieses Moment seine vollkommenste Entfaltung, feierte es seinen Triumph.
Verdi als Opernkomponist in seinem ersten künstlerischen Stil stand ganz auf dem Boden dieser Tradition fest. Wurde er zum selbständigen Dramatiker, vollzog er seine höhere persönliche Synthese von Gesang, Vokal- und Instrumentalpolyphonie, so blieb er doch auf dem Standpunkt des Primats des menschlichen Moments im Drama stehen. Er konnte nun die Orchesterbegleitung als Kommentar der ganzen Handlung

entwickeln, aber er dachte in keinem Augenblick daran, den Gesang in der Oper zurückzudrängen. So war er nicht nur dem Geiste des italienischen Melodramas treu, sondern er verblieb auch im Strome der ganzen griechisch-lateinischen Kunst.
Die wahre Stellung Verdis in der Geschichte der italienischen Kultur hat nach meiner Meinung D'Annunzio am besten in seiner Ode auf den Tod des Meisters geschildert, als er den Leichnam von seinen antiken Brüdern, Dante, Leonardo und Michelangelo, bewachen läßt:

„Es neigten sich zu ihm drei hohe gewaltige Stirnen
unter dem Gewichte
der ewigen Gedanken und des Schmerzes:
Dante Alighieri, der die Welt
mit seiner Faust umschloß und erhob
und die Quellen alles Lebens in seinem Herzen barg;
Leonardo, der Gebieter der Wahrheit,
Herrscher der dunklen Reiche,
Fest sein Blick in den Strahlen unbekannter Sonnen;
der eiserne Buonaroti,
der den eigenen Zorn seinen aus harten Felsen
unvergänglich geformten Söhnen,
seinen rebellischen, stillen Helden,
Besiegern des Schicksals, verlieh.

Dante, Leonardo, Michelangelo! drei Souveräne, drei Richter, drei Wegweiser und Erbauer menschlicher Realität! Sie erkennen in Verdi ihren Bruder, und deshalb

bewacht war der tote Schöpfer
von seinen antiken Brüdern.

Ganz umgekehrt Wagner. In vollem Einklang mit der deutschen Romantik und mit der Philosophie Schopenhauers, welche einen dunklen Willen im Weltall entdeckte und von dort die ganze Natur- und Menschenwelt und das menschliche Schicksal abhängen ließ, hat Wagner die Natur als Mittelpunkt und Höhepunkt des Ganzen betrachtet, die unermeßliche, übermächtige, unendliche Natur zur Hauptperson, zum Protagonisten wie der Realität, so auch der Dichtung und der Kunst erhoben. Darum sollte nun die Musik nicht nur das Unaussprechliche der menschlichen ewigen Gefühle, sondern das Unendliche selbst, ja das ungeheure Spiel der kosmischen Kräfte wiedergeben. Darum war die Musik berechtigt, über die menschliche Stimme hinaus alle möglichen Ausdrucksmittel anzuwenden. Darum wurde die Arie von ihrem Throne gestoßen, der menschliche Gesang zu einer Episode im kosmischen Drama herabgesetzt und die Orchestermusik zum Sitz einer eigenen Handlung gemacht. Darum sollte die geschlossene Melodie, welche vom menschlichen Atem skandiert und rhythmisch abgemessen war, sich auflösen und zu unendlicher Melodie werden.
Ein kleiner Beweis dafür? Ist der Sturm im „Rigoletto“ einfach Milieu und der Nil in der „Aida“ nur Hintergrund einer Szene, so werden im Gegenteil der Rhein, der Urwald, ein Vogel, ein Monstrum, das Schwert, das Feuer in den „Nibelungen“

zu dramatis personae. Das ganze Interesse, das Zentrum der Handlung ist von der Menschenwelt auf eine magische, mächtigere, allumfassendere Welt verschoben.
Wunderbar ist für mich, daß diese beiden größten Musikdramatiker aller Zeiten, Verdi und Wagner, trotzdem sie von entgegengesetzten Weltanschauungen, dem Menschen über der Natur oder dem Menschen in der Natur, ausgingen, sich auf dem Boden der reinen Musik, beide auf dem Gebiet des andern, zurechtfanden.
Obwohl Verdi nie aufhörte, ein aufmerksamer Kritiker Wagners zu sein, so behauptete er doch: „Wagner hat das Recht, zu den Größten gezählt zu werden." Und als am 13. Februar 1883 der Tod Wagners gemeldet wurde, schrieb Verdi am folgenden Tag einem Freunde: „Traurig, traurig, traurig! Wagner ist tot! Beim Lesen der Nachricht gestern war ich geradezu erschrocken. Keine Diskussion! Eine große Persönlichkeit verschwindet! Ein Name, der einen übermächtigen Eindruck in der Kunstgeschichte hinterläßt." Dem Verdi stimmte D'Annunzio zu, als er schrieb: „Wagner ist tot! Die Welt hat an Wert verloren."
Seinerseits war Wagner, wie jeder große Geist, nicht von seiner Philosophie verblendet. Er hatte im Gegenteil eine gewisse Ahnung, daß der eigene Weg nicht der einzige im grenzenlosen Reich der Kunst und der Dichtung sei; daß sogar Zeiten kommen könnten, wo das Forschen nach einem komplementären Element der eigenen Seele ebenso notwendig wie die eigene originale Entwicklung würde. Diese Ahnung diktierte ihm folgende prophetischen Worte, mit denen er seinen Brief an Boito schloß: „Vielleicht ist ein neues Konnubium unter dem Genie der Völker notwendig. In diesem Falle würde uns Deutsche keine schönere Liebeswahl verlocken als diejenige, welche das Genie Italiens und das Genie Deutschlands in die engste Verbindung bringt."

DIE DEUTSCHE WESENSFORM BEI HÄNDEL UND GLUCK

VON RUDOLF GERBER

Als sich W. A. Mozart im Jahre 1782 vergeblich um eine Anstellung am Wiener Hof bemühte, schrieb er an seinen Vater die denkwürdigen Worte: „Erbetteln will ich keinen Dienst. Will mich Teutschland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wissen) stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen mehr reich werden. Und das zur Schande der teutschen Nation. Sie wissen wohl, daß fast in allen Künsten die Teutschen immer diejenigen waren, welche excellierten. Wo fanden sie aber ihr Glück, wo ihren Ruhm? In Teutschland wohl gewiß nicht. Selbst Gluck, — hat ihn Teutschland zu diesem großen Manne gemacht? Leider nicht!"
Mit diesen Worten wird an ein Problem gerührt, das alle großen deutschen Musiker seit dem verhängnisvollen Ausgang des Dreißigjährigen Krieges in der einen oder anderen Form nicht nur empfunden haben, sondern in bitteren Erfahrungen unmittel-

bar erleben mußten. Der Zerfall des Reiches in viele Hunderte von kleineren und größeren Herrschaften, die am Ende des 17. und im Laufe des 18. Jahrhunderts die absolutistische Regierungs- und Lebensform des westlichen Nachbars sich zu eigen machten, führte notgedrungen zu einer Verengerung des geistigen Blicks, einer Aufspaltung ursprünglich gemeinsamer Interessen, zu einer Verkümmerung des nationalen Bewußtseins, zu einem Dahinschwinden des deutschen Volkheitsbegriffes und schließlich zu einem Niedergang kultureller Leistungsfähigkeit. In jenen Jahrzehnten aber, da das Reich in zahllose Splitter auseinanderfiel und die führende Schicht den Lockungen westischen Geistes erlag, befand sich der deutsche Geist erneut in einem gewaltigen Aufbruch und trieb unter der Oberfläche artfremden Wesens und in der Hülle entlehnter Formen Knospen und Keime, die sich gar bald in verschwenderischer Pracht und mit einer beispiellosen Kraft entfalteten und die „welschen" Vorbilder bis ins Kleinste verwandelten. Diese Neugeburt des deutschen Geistes nach 1700 erfolgte in der deutschen Kunst, in der Baukunst eines Daniel Pöppelmann und Balthasar Neumann, vor allem aber in der Musik eines Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach, in deren Schaffen innerdeutsche Kantorentradition und italienisch-französische Impulse, germanischer Dynamismus und romanisch-rationelle Formkultur eine jeweils eigengeartete Verbindung eingingen, die zu einem wesenhaft deutsch bestimmten Ausdruck führte.

Eine ungeheure Kluft tut sich auf, wenn man die künstlerischen Schaffensbedingungen, die die staatlichen, städtischen und kirchlichen Gemeinwesen und Einrichtungen gewährten, den künstlerischen Schaffensleistungen jener Genies vergleichend gegenüberhält. Wirkten die materiellen, sozialen und institutionellen Voraussetzungen des Schaffens eher einengend als befreiend, eher erdrückend als beflügelnd, so strebte doch die künstlerische Phantasie der Deutschen über alle Grenzen und Schranken hinaus und drängte bei einzelnen Gottbegnadeten in grenzenlose, welterobernde Weiten und Tiefen. Am eindringlichsten erleben wir dieses Schauspiel bei J. S. Bach, der in der kleinbürgerlichen mitteldeutschen Enge Arnstadts und Mühlhausens oder in der nicht weniger auf ihm lastenden Begrenztheit des Weimarer und Cöthener Hofes die gewaltigen Visionen seines Geistes vorwiegend im instrumentalen Kunstwerk verdichtete, der in Leipzig — und hier vor allem — oft genug unter dem Banausentum und einer „der Musik wenig ergebenen Obrigkeit" stöhnte, mit seiner künstlerischen Phantasie sich aber über die enggesteckten Grenzpflöcke seines bürgerlichen Daseins in einen unbegrenzten Raum hinaushob und in seinen Passionen, den späten Choralkantaten, der Hohen Messe und der „Kunst der Fuge" Synthesen von geschichtlicher Einmaligkeit schuf und in kosmische Weiten vordrang, wohin ihm seine Mitwelt nicht mehr folgen konnte. Dieses grenzenlose Reich göttlicher Erfülltheit war sein eigentlicher Lebensraum. Mag Bach als Mensch und auch als Künstler in manchen Einzelheiten einen erfrischend realen Sinn und eine konkrete Erdverbundenheit bekunden, — seine tiefste Wesensart erschließt sich vornehmlich aus der Geistigkeit und Religiosität des Mystikers, für den die Umwelt mit ihren sinnlichen Qualitäten ver-

blaßt und versinkt, wenn der innere Blick sich zur Gottesschau erhebt, für den die zellenhafte Enge des irdischen Raumes geradezu eine Vorbedingung ist, damit der Geist in weltweite göttliche Räume sich senken kann. So bilden in Bachs Leben und Schaffen äußere Enge und innere Weite letztlich eine sinnvolle Gleichung, keineswegs einen fragwürdigen Widerspruch.

Ganz anders bei Händel. Er war kein Religiosus im Sinne Bachs, eher weltfromm wie Goethe, in einem modernen Sinne Protestant. Machtvoll und hünenhaft als körperliche Erscheinung, fesselte ihn auch das Körperhaft-Mächtige, Räumlich-Gewaltige, Sinnlich-Bezwingende in einer ungewöhnlichen Weise. Die Welt der Erscheinungen, die unter Bachs Visionen versank, belebte sich für Händel in einem dramatischen Sinne, aus den Gestalten und Erscheinungen der Geschichte formte sich für ihn ein gewaltiger Mythos — in Bachs Seele und Geist gewann der christliche Mythos, der Kreuzestod Christi, der deutsche Christenglaube Lutherscher Prägung verklärte Gestalt. Die Kühnheit und Weite von Händels Ideenflug beanspruchten gewaltige stoffliche Dimensionen, forderten tiefgestaffelte Resonanzräume. Seine Persönlichkeit und sein kunstschöpferisches Streben konnten daher in der bürgerlichen Begrenztheit seiner Vaterstadt und in einem, von einer engstirnig-amusischen Kirchenbehörde regierten Kantorenamt ebenso wenig Genüge finden, wie in dem geistlos-eintönigen Zeremoniell eines kleinen deutschen Fürstenhofes, der mehr zu leisten und zu repräsentieren vorgab, als er in Wahrheit vermochte. Händel mußte daher die Weite suchen, er brauchte die irdische Raumfülle, in der er wirken konnte. In der engen Umgrenzung eines Bach hätte er verkümmern müssen.

Händel ist der erste große Musiker, von dem das eingangs zitierte Mozart-Wort gilt. Mozart selbst nennt aus eigener Anschauung noch den zweiten: Gluck. Auch ihm ist das deutsche Vaterland zu eng geworden. In den 1760er Jahren sah er selbst die Möglichkeiten erschöpft, die ihm das zwar aufgeschlossene, aber doch bürgerlich-familiäre Wien Maria Theresias und Josefs II. bot und suchte in der europäischen Weite ein neues Wirkungsfeld. Soviel Händel und Gluck generationsmäßig auch trennen mag — ihre Geburtsjahre liegen um ein Menschenalter auseinander —, und so sehr die Würde und Gravitas des Händelschen Barockstils sich von dem, durch galante und empfindsame Zonen hindurchgeläuterten Gluckschen Klassizismus abheben, soviele gemeinsame Züge verbinden doch auch die beiden in ihrem Leben, ihren letzten künstlerischen Zielen und vor allem in ihrer Bedeutung für den deutschen Geist. Von diesem Gemeinsamen soll hier die Rede sein, und zwar vornehmlich in der Blickrichtung auf das wesenhaft Deutsche. Diese Frage drängt sich umsomehr auf, als Händel und Gluck — nach Mozarts Worten — nicht „in Teutschland ihr Glück und ihren Ruhm", ja nicht einmal die entscheidendsten Anregungen für ihr künstlerisches Lebenswerk fanden. Wie steht es aber da mit ihrem Deutschtum, mußte es sich nicht verfärben und verändern, wenn ihre Träger dauernd den Einwirkungen einer fremdvölkischen Atmosphäre ausgesetzt waren? Haben sich Händel und Gluck im europäischen Raum, in Italien, Frankreich, England, deutschem Wesen und deutscher Art entfremdet, sind sie

„verwelscht"? Wieweit ist überhaupt die deutsche Wesensform in ihrer künstlerischen Persönlichkeit erkennbar und hat in ihrem Werk sichtbare Spuren hinterlassen?

Gemeinsam ist beiden schon der Weg, der sie zur Kunst führte. Nicht aus einer Familientradition heraus, wie dies bei Bach in einer allerdings geschichtlich einmaligen Weise der Fall war, kamen sie zur Musik, sondern aus innerer Berufung, gezwungen durch das Daimonion künstlerischer Schöpferkraft, das sie bereits in ihrer Kindheit und frühen Jugend restlos erfüllte. Ihre Väter haben es ihnen nicht leicht gemacht: Händel und Gluck mußten sich das Recht auf die Kunst in harten, Opfer heischenden Kämpfen ertrotzen. So ist bereits das Jugendbild der beiden Meister von einem Zug der Unnachgiebigkeit, leidenschaftlicher Energie und stahlharter Willenskraft gezeichnet und beherrscht. Dieser ausgeprägte Wesenszug wird sogleich durch einen zweiten ergänzt, der — ebenfalls in der Frühzeit — mit derselben Unmittelbarkeit und Prägnanz in Erscheinung tritt. Das ist der Drang in die Ferne, ein zunächst noch jugendlicher Wandertrieb, andere Menschen, Völker und Länder zu sehen, ein Trieb, der aber immer mehr von einem erzieherischen Grundton durchklungen wird, sich von der Fülle der Erscheinungen, ihrer Vielgestaltigkeit und Gegensätzlichkeit beeindrucken, anregen und bilden zu lassen. Händel und Gluck begnügten sich nicht mit dem Sehen und Wahrnehmen, mit der passiven Entgegennahme des Fremden, dem sinnlichen Vergnügen am Andern. Auch sie waren nicht nur „zum Sehen geboren", sondern zugleich — wenn auch in einem andern Sinne als Bach — „zum Schauen bestellt". Sie bedurften beide des Gegensätzlichen und Andersartigen, um an ihm das eigene Wesen zu entzünden und zu entfalten. Dies aber bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als daß sie an dem, was sie schon in der Jugend sahen und aufnahmen, eine schöpferische Kritik übten, der eine vielleicht mehr aus Instinkt, der andere mehr in verstandesmäßiger Durchdringung, um zu erfahren, welche tieferen Eigenkräfte in ihnen selbst schlummerten. Das Sehen und Wandern war für sie beide eine Voraussetzung, um zu tieferen, intuitiven Erkenntnissen über Menschen und Kunst vorzustoßen und Hintergründe zu enthüllen, die sich ihnen bis dahin erst in dunkeln Umrissen abgezeichnet hatten.

Selbst das Wach- und Bewußtwerden dieser eigenpersönlichen und eigenschöpferischen Kräfte erfolgte bei Händel und Gluck in einer übereinstimmenden Weise und in gleicher Richtung. Zwar ist die geistige und musikalische Sphäre, aus der sie herauswuchsen, beiderseits sehr verschieden geartet. Bei Händel ist es die Welt des lutherischen Protestantismus, das Reich der evangelischen Kantoren- und Organistenkunst, die den zur Kunst Erwachenden zuerst umfing. Glucks Vorfahren hingegen sind gläubige Katholiken, er selbst wächst in seiner sudetendeutschen Jugend und Prager Lehrzeit in einer Sphäre heran, die wesentlich durch die katholische, böhmisch-italienische Kirchenmusik bestimmt ist und empfängt daneben von Anfang an in größtmöglicher Aufgeschlossenheit die stärksten Impulse aus einer naturnahen Volksmusik bajuvarisch-deutschböhmischen Gepräges. Aber das eine wie das andere war für jeden der beiden Meister nur eine Abstoßfläche. Händel und Gluck wandten sich, wie sie

schon auf Grund souveräner Selbstbestimmung zur Musik gelangt waren, auch aus einem ursprünglichen künstlerischen Instinkt, aus innerer Nötigung dem musikalischen Theater zu. Die italienische Oper ist ihnen zum Schicksal geworden. Es wurde ihnen reflexionslos offenbar, daß nur in dieser Welt ihre schöpferischen Kräfte frei und ungehemmt sich entfalten konnten, daß sie als Dramatiker allein den an sie ergangenen Auftrag des Schicksals, der Kunst zu dienen, in einem überdurchschnittlichen Maße erfüllen konnten. Italien selbst, wohin sie beide im 22. Lebensjahr kamen, brachte ihnen diese Gewißheit in voller Eindringlichkeit. Hier ist Händel nach seinen Hamburger Anfängen der erste große Wurf gelungen, hier hat sich bei Gluck der Durchbruch zum Dramatiker vollzogen.
Daß es Italien war, das Händel und Gluck diese innere Klarheit brachte, ist weder zufällig noch nebensächlich, sondern von tiefer Bedeutung. Gewiß suchten sie in Italien das italienische Operntheater, das damals alle Geister in seinen Bann zog und seinen Siegeszug über den ganzen Kontinent antrat, an der Quelle. Aber sie suchten und fanden noch mehr. Sie erlebten eine glanzvolle Musikkultur, die sie in ihren Bann zog, und gewahrten einen ursprünglichen Kunstsinn, der sie bei aller Fremdartigkeit magisch fesselte und festhielt. Ungezählte Italienfahrer sind seit dem Mittelalter aus den nordischen Ländern nach dem Süden gezogen und haben in der erwärmenden und beschwingten Atmosphäre italienischer Landschaft und italienischen Menschentums den beglückenden Ausgleich zu nordischer Schwere und Problematik gesucht und gefunden. Als im 16. Jahrhundert die Niederländer die Führung in der Musik an die Italiener abgetreten hatten, ist Italien während des Barockzeitalters auch das „klassische" Land der Musik geworden. Es entspricht dem innersten Wesen italienischen Kunstempfindens, daß auch in der Musik das Schöne schlechthin Form und Ausdruck bestimmen müsse, daß die sprechend-ausdrucksmäßigen Züge schönheitlich geglättet sind und das musikalische Geschehen, wie erregt und bewegt es auch sein mag, sich in einem wohlausgewogenen, sinnlich eindrucksvollen Formganzen zu entfalten habe. Der „schöne Gesang", der bel canto ist das eigentliche Kraftzentrum italienisch-musikalischen Empfindens und Gestaltens. Er ist nicht nur in wesentlichem Maße bei der Entstehung und Entwicklung der Oper, der Solokantate, des Oratoriums beteiligt, sondern adelte auch den Stil der italienischen Violin- und Streicherkammermusik. Viele der Nordländer, die in jenen zwei Jahrhunderten zwischen 1570 und 1770 nach Italien pilgerten, sind diesen Herz und Sinne verwirrenden Sirenentönen willenlos erlegen, und nur die großen Genies Schütz, Händel, Gluck und Mozart, für die die italienische Kunst eine Herausforderung zu kämpferischer Auseinandersetzung bedeutete, haben — in verschiedenem Umfange und in unterschiedlicher Weise — die hier gewonnenen Eindrücke souverän in das ewige Leben ihrer Kunst eingeschmolzen.
Händel und Gluck bewegen sich dabei auf einer gemeinsamen Linie. Ihr Ziel ist die Aneignung und Durchdringung der „ernsten Oper" Italiens. Die Art und Weise wie sie zu Werke gehen, legt Zeugnis ab nicht nur von einem tiefen, unverkennbar deutschen Verantwortungsbewußtsein, sondern auch von einem, nicht minder

der deutschen Wesensart entspringenden kritisch-abwägenden und zugleich willensmäßig-stürmischen Kämpfertum. Jenes kritische Scheidungsvermögen, die Klarheit der Zielsetzung einerseits und die willensbetonte Unnachgiebigkeit und gefühlshafte Unmittelbarkeit andererseits, die beide Meister schon in früher Jugend in ihrem Kampf um die Kunst an den Tag legten, bestehen hier an einem entscheidenden Einschnitt ihres Lebens die Bewährungsprobe und zeigen mit aller Deutlichkeit, daß es sich dabei um die Bewährung und Festigung ursprünglich deutscher Wesensmerkmale handelt. Die ersten italienischen Opern Händels und Glucks lassen dies erkennen. Hier handelt es sich nicht um ein mechanisches Anfügen und Eingliedern italienischer Stilformen und -formeln, Äußerlichkeiten und Manieren — noch viel weniger um eine Preisgabe der eigenen Wesensart zugunsten des Bestrickend-Neuen und Fremdartigen, sondern um die Anfänge einer inneren Rezeption, organischen Verschmelzung, einer wirklichen Synthese deutscher und italienischer Kunstgesinnung.

Das Ringen und Sich-Bemühen um Synthesen ist überhaupt der tiefere Hintergrund jenes Wesenszuges des deutschen Geistes, sich in die Welt der Erscheinungen und Gegensätze zu versenken. In elementarem Schöpferdrang formt und bildet der Deutsche aus der Fülle und Mannigfaltigkeit des Seins und erstrebt eine „coincidentia oppositorum". Es gehört zu den tiefsten Wesenszügen des deutschen Geistes, daß er Begegnungen von schicksalhafter Größe und Bedeutungsschwere aufsucht und in willensharten Kämpfen um Sein und Nichtsein seine Eigenart bewahrt und durchsetzt. Alle großen Deutschen sind nicht in kampflos-beharrlicher Entfaltung ihrer von Gott verliehenen Kräfte und Gaben zu geschichtlicher Größe gelangt, sondern haben in kämpferischer Auseinandersetzung mit gewaltigen Gegensätzen den Hegelschen Dreischritt von These, Antithese und Synthese als schöpferisches Urerlebnis kennen gelernt. Und zahlreiche große deutsche Künstler von Dürer bis Goethe haben dabei mit intuitivem Blick den schöpferischen und ergänzenden Gegensatz, dessen sie bedurften, in der italienischen Kunst gefunden und um seinen inneren Besitz gerungen. Die Dynamik deutscher Geistesart beruhigte sich an der statuenhaften Schönheit und Gelassenheit südlicher Kunst, die drängende Bewegung nordischen Geistes erfüllte die schönen Formen Italiens mit neuem Leben.

Daß sich bei Händel und Gluck diese Auseinandersetzung besonders eindrucksvoll gestaltete, ist daraus zu erklären, daß beide Meister den willensstarken Aktivismus deutschen Empfindens in gesteigertem Maße ausprägten. Sie waren kampfharte deutsche Willensnaturen, bei denen jenes Ringen um die Synthese zwischen Deutsch und Italienisch, ganz im Gegensatz etwa zu dem sensibleren und geschmeidigen Mozart, einem scharfen Waffengang gleichkam, der sich außerdem über viele Jahre hinzog und, da er kompromißlos geführt wurde, schließlich ganz neue Gestaltungen zeitigte, deren geistiger Abstand von ihren romanischen Grundformen unverkennbar und auch unüberbrückbar ist. Bei diesem Prozeß handelt es sich nicht nur um eine Veränderung im Musikalischen, um eine Verwandlung der musikalischen Sprache und ihrer Elemente und um eine Nutzbarmachung und Umprägung der italienischen For-

menwelt. All dies stand vielleicht nicht einmal im Vordergrund jener Auseinandersetzung, wenngleich wir auf Schritt und Tritt die Wahrnehmung machen können, wie sich in der Arienmelodik Händels und Glucks die belcantistischen Züge Italiens mit einem männlich-kraftvollen Melodieempfinden oder einer deklamatorischen Rhythmik paaren und zu einer neuen Einheit verbinden. Von wesenhafter Bedeutung jedoch war die Frage nach dem Drama, mit dem sich Händel und Gluck bei der Rezeption der italienischen Opera seria zu befassen hatten. Konnten sich die beiden Deutschen mit der romanischen Opernästhetik und Auffassung vom musikalischen Drama zufrieden geben? Oder traten hier nicht vielmehr Gegensätze von so einschneidender Art zutage, daß eine Kompromißlösung ausgeschlossen und nur bedingungslose Anpassung oder revolutionäre Umgestaltung möglich erschien? Bei genauerem Zusehen wird man zur Einsicht gelangen, daß hier in der Tat der Ansatzpunkt für das Opernschaffen Händels und Glucks zu suchen ist. Ihr Hauptaugenmerk gilt von vornherein der italienischen Oper als dramatischer Struktur. Hier üben sie gleichsam vom ersten Augenblick an Kritik und verwandelten in jahrzehntelangem Bemühen dieses Operngebilde in ein vom deutschen Geist geprägtes musikalisches Drama. Welchen Weg beschritten sie dabei?
Das Drama hat es mit dem Menschen zu tun, mit seinen seelischen Konflikten und Spannungen, mit deren Ausstrahlungen und Rückwirkungen auf andere Menschen, mit den Beziehungen von Mensch zu Mensch, die sich zur „Handlung" verdichten und ein geschlossenes Geschehen sichtbar darstellen. Auch das musikalische Drama, die Oper, folgt diesen Gesetzen, wiewohl hier noch Sondermerkmale hinzutreten, die das gesungene vom gesprochenen Drama unterscheiden, aufs Ganze gesehen aber von mehr untergeordneter Bedeutung sind. Es ist nun besonders charakteristisch, daß die italienische Oper bald mehr, bald weniger augenfällig, im 18. Jahrhundert aber besonders sichtbar, das Hauptgewicht auf die aus den menschlichen Konflikten entstehende äußere Bewegung, auf das Spiel legt, jene seelischen Spannungen und Innenvorgänge nur zu dem Zweck steigert, um ein vielmaschiges Gewebe, ein buntes, verwickeltes Geschehen mit vielfältigen Kontrasten zu erzeugen, am Ende aber das verknotete Netz „spielend" in schöne Harmonie aufzulösen. Man will im Theater das geistvolle Spiel, und dieses Spiel soll der gesellschaftlichen Unterhaltung dienen.
Auch Händel und Gluck haben sich mit jenen Texten befaßt, die ihnen die italienische Operndichtung bot, eine andere Möglichkeit gab es für sie nicht. Man erkennt nun aber schon von Beginn ihres Opernschaffens an, wie sich da eine Sinnveränderung und Schwergewichtsverlagerung innerhalb der italienischen Opernform vollzieht. Während die italienischen Opernkomponisten in den aus der Handlung sich heraushebenden, musikalisch bedeutsamen Arien das virtuose und unterhaltsame Spiel des Dramas mit musikalischen Mitteln fortsetzen und alle Schleusen musikalisch-sinnlicher Reize öffnen, spüren die beiden Deutschen, Händel und Gluck, gerade in diesen musikalischen Brennpunkten dem Menschlichen, Seelischen und Charakterlichen nach. Zwei grundlegend verschiedene Auffassungsweisen des dramatischen

Kunstwerks schälen sich hier in Klarheit heraus. Bei den Romanen wird das Bühnengeschehen verstanden als „Theater“ schlechthin mit allen Merkmalen und Besonderheiten des Spiels und „Schau-Spiels“, Merkmalen, die in dem lebhaften Tempo vielfältiger Überraschungen und Zufälligkeiten, unterhaltsamer Abwechslung, großer Gesten, starker äußerer Bewegungsverdichtung in Erscheinung treten, im Grund jedoch nie ernst genommen, sondern in jeder Einzelphase als theaterhaft-unwirklicher Schein, eben als Spiel gewertet sein wollen. Es versteht sich von selbst, daß das Ende eines solchen dramatischen Geschehens nie im tragischen Sinne belastet sein wird. Vielmehr lösen sich hier alle Konflikte in eine allbefriedigende Harmonie auf. Diese Art des dramatischen Geschehens findet ihren sinngemäßen und natürlichen Ausdruck nicht im Bereich ernster und tragischer Problematik, sondern in dem lockeren Gefüge der italienischen Commedia dell'arte und Opera buffa. Wo Derartiges im ernsten Theater vorkommt, in der italienischen Opera seria oder in der gesprochenen Tragödie des französischen Klassizismus, empfinden wir diese Dramatik, die auf Spiel und Rhetorik beruht, in den entscheidenden Momenten als unangemessen, unnatürlich und ans Komische streifend.

Mit dieser Auffassung des musikalischen Theaters als Spiel und sprühend-scheinhafte Bewegung, mit dem Nicht-Ernstnehmen des bühnenmäßigen Geschehens und der Herabwürdigung des Theaters zu einem Mittel der Unterhaltung können sich die Deutschen nicht begnügen. Ihr dramatisches Ideal liegt auf der Ebene tragischer menschlicher Konflikte und deren folgerichtiger Auflösung im tragischen Ausgang. Das nordische Erbteil im deutschen Blut läßt den deutschen Menschen nicht nur im praktischen Handeln oder im wissenschaftlichen Forschen, sondern auch in der Welt der künstlerischen Phantasie Probleme, Widerstände und Konflikte sehen, die „überwunden“ werden müssen. Der wirkliche deutsche Künstler ist mit seinem ganzen Innern, mit Ernst und stärkster Anteilnahme, d. h. mit allen tieferen Kräften seines Menschentums auch bei seiner künstlerischen Aufgabe, die ihm eine wirkliche Aufgabe und nicht nur spielhafte Ergötzung ist.

Aus dieser Veranlagung heraus setzen sich auch Händel und Gluck in ethoserfüllter Gesammeltheit mit den Problemen des musikalischen Dramas auseinander, wie sie sich ihnen in der zeitgenössischen italienischen Opera seria darbieten. Wohl müssen sie — zunächst noch — diese Operndichtungen hinnehmen, deren formvollendet geschliffene Rhetorik im Dialog ebenso wie der sinnlich-dekorative Glanz des Bühnengeschehens und die theaterhaft-gefallsüchtige Betonung des Intrigenspiels die Nähe und Wirksamkeit westischen Geistes erkennen lassen. Aber schon in ihren frühen Werken drücken Händel und Gluck diesen romanischen Gebilden den Stempel deutschen Geistes auf, indem sie mit den sonst nur gespielten und zur Schau getragenen Leidenschaften der einzelnen Bühnenfiguren Ernst machen und das im menschlichen Sinne Bedeutsame an ihnen in den Mittelpunkt rücken. Was der Dichter nur als sentenzenreiche Beredsamkeit, heldenhafte Pose oder verliebte Geziertheit zu schildern und darzustellen unternahm, wird bei Händel und Gluck zu einem aufwühlenden

Erlebnis, einem wahren, krafterfüllten Heldentum und zu einer verzehrenden Liebesleidenschaft. An diesem Punkt nimmt der Prozeß der Germanisierung des romanischen Vorbildes seinen Anfang. Hier bewährt sich zum erstenmal in einer entscheidenden Stunde die deutsche Wesensform beider Meister. Die konstruierte Theaterfigur wird zum erlebnisfähigen, von seelischen Kräften durchfluteten Menschen, die musikalische Gebärde Händels und Glucks erschüttert, wo die Dichtung noch durch geistreiches Wortspiel zu überreden und zu unterhalten versucht, die bunte, kontrastreiche Bewegung verblaßt unversehens hinter der Leuchtkraft der aus dem Geist der Musik plastisch hervortretenden Charaktergestalten, die zugleich einem Handlungsgeschehen von tieferer Bedeutung Raum schaffen. Ohne schon die romanische Operndichtung zu verändern, wird durch die musikalisch-dramatische Charakterisierungskunst Händels und Glucks eine neue Deutung dieser Dichtung — und zwar eine solche in einem wesenhaft deutschen Sinne — in die Wege geleitet. Schon ist der Zeitpunkt abzusehen, an dem diese von westisch-romanischem Geist inspirierte Operndichtung für Händel und Gluck wesenlos sein wird. Zuvor wird man es aber als eine schicksalhafte Fügung betrachten müssen, daß beide Meister über zwei Jahrzehnte lang mit dem konventionellen Operntypus im Kampf gelegen und dabei die Gesichtszüge und das rassische Wesen dieser Kunst von innen heraus in einem nordisch-deutschen Sinne verwandelt haben.

In Händel und Gluck lebt ein wikingerhafter Zug, „sich an die Ferne zu verschwenden". Wie sie sich beide in inneren Kämpfen zu einem weitgesteckten Ziel durchringen und ihre volklich-rassische Wesenheit in zunehmendem Maße entfalten, so ertrotzen sie sich in einem harten äußeren Kampf die Anerkennung des innerlich Geschauten. Hier vor allem wird offenbar, daß in ihnen ein, nicht nur im barocken Sinne zu verstehendes, sondern unverkennbar nordisches Herrenmenschentum lebendig ist, das in kühnem, wagemutigem Hinausschreiten Besitz ergreifen, im geistigen Schaffen erobern will. Es ist dies kein kalter und nackter Machttrieb, sondern ein — auch hier — aus tiefstem Verantwortungsbewußtsein ergangener innerer Auftrag, vermöge der Größe und ethischen Erfülltheit ihrer Kunst, das Herrscherrecht für sich beanspruchen zu dürfen und zu müssen. Und sie erstrebten mit ganzem Bewußtsein diese Herrschaft und herrschten nicht um des äußeren Glanzes und eigenen Ruhmes, um des materiellen Erwerbs willen — dies hat man besonders Gluck mit Unrecht zum Vorwurf gemacht —, sondern um ihre musikgeschichtliche Aufgabe, die sie klar erkannten, restlos erfüllen zu können: für die deutsche Musik, deren geschichtliche Stunde gekommen war, den Führungsanspruch in Europa durchzusetzen, um ihre Weltgeltung zu kämpfen. Beim Vorstoß in die Fremde, wo sie nach Mozarts Worten „ihr Glück und ihren Ruhm" fanden, gaben sie ihr deutsches Wesen nicht preis, sondern gewannen und entfalteten es hier erst. Sie bereicherten zwar die Fremde, aber sie gingen auch dem deutschen Geist nicht verloren, sondern schlugen in vorderster Linie eine Bresche, in die kommende Geschlechter nachstoßen konnten. Sie drangen tief in die fremde Kunst ein, um sie zu bezwingen, sie strebten aus der engräumigen Geborgen-

heit ihrer deutschen Heimat in den europäischen Raum hinaus, um an den geistigen Mittelpunkten der europäischen Kultur, in Italien, Frankreich, England in einer geschichtlich einmaligen Höchstentfaltung menschlicher Willenskraft um den Sieg des deutschen Geistes in der Musik zu ringen. Hier schufen sie aus den Splittern einer alten Welt einen neuen Kosmos, Händel in London das dramatische Oratorium in englischer Sprache, Gluck in Wien das italienische, in Paris das französische Musikdrama.

Es ist wohl auch nicht zufällig und gleichgültig, daß beide Meister ungefähr gleichzeitig und erst am Ende ihres 5. Lebensjahrzehnts von diesem Neuland Besitz ergriffen und ihre großen, unvergänglichen Meisterwerke im Alter zwischen 55 und 65 Jahren schufen. Deutsche Wahrhaftigkeit gegen sich selbst, kritische Durchdringung und Gründlichkeit in allem Tun lassen sie langsam reifen und suchen, bis sie, im Vollbesitz all ihrer Kräfte und herausgehoben aus ihrer gesamten Umwelt, in schöpferischer Souveränität das Neuland ihres Geistes gestalten und die Mitwelt zur Anerkennung zwingen. Jene deutschen Wesenszüge, die schon ihr frühes Schaffen und die Bildung ihrer Persönlichkeit bestimmen, treten nun in stärkster Leuchtkraft und um Vieles bereichert hervor. Die rhetorische Geste und der sinnliche Glanz der romanischen Opernkunst verblassen hier vollends hinter dem seelischen Geschehen, dem wahrhaft menschlichen und tragischen Erlebnis. Das gestellte Einzelbild in Arie und „Divertissement de danse", weicht hier einem ursprünglich nordischen, „polyphonen" Zusammenwirken aller Einzelteile, einer Verflochtenheit und einem organischen Zusammenhalt des Einzelnen in Musik und Drama. Wie Händels und Glucks Persönlichkeit durch jenes wesenhaft deutsche Persönlichkeitsideal bestimmt ist, das eine ganzheitliche Entfaltung und Verdichtung aller geistigen und seelischen Kräfte erstrebt, so erscheint auch das dramatische Kunstwerk in ihrer Gestaltung als ein Ganzes, nicht mehr, wie in der italienischen und französischen Oper, als eine Summe von Einzelteilen. Einzelnes läßt sich daher auch aus ihm nicht mehr herauslösen, ohne daß man dem Ganzen Schaden zufügen würde. Selbst die einzelnen Charaktere leben nicht allein in ihrem Sosein und ihrer gegenseitigen Verkettung, sondern sind in eine völkische Gemeinschaft eingebettet, deren Symbol der Chor ist. In vielen Fällen ist dieses volkhafte Ganze der eigentliche Handlungsträger, in allen Fällen aber stellt es den gewaltigen Lebensraum dar, in dem sich alle Einzelschicksale vollenden.

Händels und Glucks Weg von der Oper romanischer Artung zum Oratorium und zum Musikdrama ist schließlich gleichbedeutend mit der Erhöhung des Kunstwerks von sinnlich-spielerischer Unterhaltung zu seelischer Läuterung und Erhebung. Das Theater, bei den Romanen eine Stätte sinnlichen Vergnügens, galanter Konversation, wird zum Tempel. Dieser Verwandlung liegt die tiefere Absicht zu Grunde, durch die Kunst im erzieherischen Sinne zu wirken. Von Händel stammt das Wort: „Es würde mir leid tun, wenn ich den Menschen Vergnügen bereitete, mein Ziel ist, sie zu bessern." Und auch Gluck hat diesen Gedanken mehr als einmal umschrieben. Indem die Kunst, für Händel und Gluck insbesondere die dramatische Kunst, — sei

sie nur vorgestellt wie im Händelschen Oratorium, oder dargestellt wie im Gluckschen Musikdrama — nicht mehr dem sinnlichen Ergötzen und der Vertreibung der Langeweile dient, sondern die tragischen Probleme des Menschenlebens in symbolhafter Größe aufrollt und sie den Zuhörern in ethischer Vertiefung packend und erregend vorführt, erhebt und erschüttert sie den Menschen und gewinnt im Sinne der griechischen Tragödie einen „reinigenden", erzieherischen Einfluß auf ihn. Deutschtum und Hellenentum begegnen sich hier in der sittlichen Auffassung der Kunst. Neben den Griechen der klassischen Zeit hat kein Volk die erzieherische Funktion der Kunst in einem solchen Umfange und mit solch tiefer Überzeugung vertreten wie das deutsche. Das bedingt nicht zuletzt ihre menschliche Unmittelbarkeit, ihren vielfach weltanschaulichen Charakter und das gerade in den Gipfelleistungen der deutschen Kunst häufig zu beobachtende Ineinanderwirken von Ästhetischem und Ethischem. Unter all den großen Deutschen von Martin Luther bis Richard Wagner, die dem Gedanken von der erzieherischen Macht der Kunst, zumal der Musik, irgendwie Raum geben, ragen Händel und Gluck dadurch hervor, daß sie diese Forderung zum erstenmal im Bereich des musikalischen Theaters erheben, das zu ihrer Zeit von den noch herrschenden romanischen Kulturträgern als die Stätte des Vergnügens und der gesellschaftlichen Unterhaltung schlechthin galt. Daß sie diese Forderung zugleich vor dem Forum der europäischen Öffentlichkeit in monumentaler Form vortrugen und in dramatischen Kämpfen siegreich durchsetzten, stempelt sie nicht nur zu den tatkräftigsten Wegbereitern der deutschen Weltherrschaft in der Musik, sondern gibt uns gleichzeitig auch die Gewißheit, daß in Händel und Gluck die Kräfte des deutschen Wesens in universaler Entfaltung beispielhaft in Erscheinung getreten sind.

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

DENKWÜRDIGE MUSIKBEILAGEN ZU ROBERT SCHUMANNS ZEITSCHRIFT

Zu der von Robert Schumann herausgegebenen „Neuen Zeitschrift für Musik" sind in den Jahren 1838 bis 1841 sechzehn Hefte Musikbeilagen — oder, wie der Ausdruck damals lautete: „Musikalische Zulagen" — erschienen. Sie scheinen allerdings schon bei den Zeitgenossen nicht nach Gebühr gewürdigt worden zu sein. Denn sonst wären sie nicht nach vier Jahren wieder verschwunden. Da das Format der Beilagen größer als das der Zeitschrift war, konnten sie dieser nicht beigebunden werden. Sie haben sich daher auch für die Nachwelt in Bibliotheken nur spärlich erhalten. Die Musikbibliothek Peters in Leipzig beispielsweise konnte erst jetzt durch einen glücklichen Zufall zu dem schönen vollständigen Exemplar der Zeitschrift, das sie seit Jahrzehnten besitzt, wenigstens den größten Teil der fehlenden Beilagen erwerben. Bei solcher Sachlage erscheint es begreiflich, daß auch seitens der Schumannforschung bisher nur durch kurze gelegentliche Hinweise — so in Kreisigs Ausgabe von Schumanns Schriften, Bd. II Seite 330 und 471 — der Beilagen zur „Neuen Zeitschrift für Musik" gedacht wurde.

Was Schumann mit ihnen bezweckte, hat er am 10. Oktober 1837 in der Zeitschrift mit ein paar einführenden Worten erklärt: zeitgenössische Talente einem Kennerpublikum vorzustellen und an die Veröffentlichung ihrer Schöpfungen belehrende kritische Betrachtungen zu knüpfen,

gelegentlich aber auch noch Unbekanntes von älteren Meistern ans Licht zu ziehen. Das erste Heft, das im März 1838 erschien, sollte offenbar eine — wie wir heute sagen würden — Werbenummer darstellen. Deshalb zog Schumann dafür neben bekannten Leipziger Größen noch Louis Spohr als besonders namhaften Zeitgenossen zur Mitarbeit heran. Dieser steuerte die Vertonung eines kleinen Gedichtes von Hoffmann von Fallersleben bei. Das Liedchen „Was mir wohl übrig bliebe" zeigt trotz seiner Knappheit unverkennbar den schwärmerischen chromatischen Stil der „Jessonda".

Dieses erste Werbeheft hat Schumann offenbar als über aller Kritik stehend betrachtet und hat ihm daher in der Zeitschrift keine würdigende Betrachtung gewidmet. Wohl aber tat er dies, programmgemäß, dann mit mehreren der nächsten Hefte, in denen nun die werdenden oder auch schon gewordenen Kleinmeister der Zeit zu Worte kommen. Und was er dazu zu sagen weiß, das ist uns heute sogar wertvoller und wichtiger als die meisten Kompositionen selbst. Freilich ermöglicht anderseits nur das Vorliegen der Kompositionen ein volles Verstehen der Schumannschen Betrachtungen. Das gilt für uns heute genau noch so, wie es für die dereinstigen Leser der Zeitschrift galt.

Bei einem Gesamtüberblick über den Inhalt der Beilagenhefte verschwinden zunächst einige wenige große Namen fast in der Gefolgschaft der kleinen Kunstgenossen. Verhältnismäßig am häufigsten tritt, angefangen mit dem zweiten Heft, Schumann selbst als Komponist hervor. Im fünften Heft (Februar 1839) ist mit Johann Sebastian Bach erstmals ein älterer Großmeister vertreten. Im sechsten Heft (Juni 1839) folgen Beethoven, Schubert und Weber. Die Namen der beiden ersten begegnen dann bis zum letzten Heft hin und wieder. Sonst heben sich mit je einem Beitrag noch Liszt und Paganini hervor: das übrige sind Kleinmeister spätbiedermeierscher Romantik. Wer deren Geschichte einmal schreiben will, wird in diesen Beilagenbänden allerhand beachtliche kulturpolitische Beobachtungen machen können. Zum Beispiel die einer bereits beginnenden starken Verjudung des einschlägigen Musikschaffens. Oder die, daß Theorie und Praxis wieder einmal sehr zweierlei sind, insofern zu dem kühn fortschrittlichen Geist der Zeitschrift die bescheidene stilistische Zurückhaltung der Beilagen in einem seltsamen Gegensatz steht. Zur praktischen Belebung dieser Klavierstücke, Lieder oder kleinen Chorsätze etwa im Rahmen heutigen häuslichen Musizierens findet man sich jedenfalls — soweit es sich nicht um heute ohnedies bekannte Meisterwerke handelt — kaum je angeregt.

Dauernde Bedeutung werden die Beilagen aber behalten als Fundort von Erstdrucken aus den Schaffenskreisen von Bach, Beethoven, Schubert und Schumann. „Verbreitung vieler noch ungedruckter Kompositionen von J. S. Bach, deren sich bereits einige der herrlichsten in unserem Besitz befinden", hat Schumann selbst in seinen ersten Einführungsworten in Aussicht gestellt. Die Ausbeute ist dann freilich bescheidener geblieben, als dieses Versprechen erwarten ließ. Aber einiges ist doch dabei herausgekommen. Schumann begann seine Bachveröffentlichungen im fünften Beilagenheft mit einer c-moll-Orgelfuge, die jetzt im 38. Band der Ausgabe der Bachgesellschaft (S. 101) steht. Ihr ließ er im siebenten Heft eine c-moll-Fuge folgen (B. G. 36 S. 155). Im achten Heft erschien das Choralvorspiel „das alte Jahr vergangen ist" aus dem „Orgelbüchlein" (B. G. 25, 2 Seite 19). Diese Veröffentlichungen sind besonders als Erstdrucke bezeichnet; bei der Choralbearbeitung wird noch hinzugefügt „nach dem Originalmanuskript". Das im gleichen Heft veröffentlichte Choralvorspiel „Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ" (B. G. 25, 2 Seite 55) ist in einer Ankündigung in der Zeitschrift (Bd. 11 Seite 188) als „bisher ungedruckt" bezeichnet. Bei dem im zehnten Heft stehenden Choralvorspiel „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (B. G. 25, 2 Seite 53) fehlt eine entsprechende Bemerkung. Doch dürfte wohl auch dieses damals noch unveröffentlicht gewesen sein. Wie es mit den in den letzten Beilageheften stehenden Bachwerken bestellt ist, kann ich nicht sagen, da diese in der Sammlung unserer Bibliothek fehlen. Die Revisionsberichte der Bachausgabe nahmen bei den Choralvorspielen nicht auf Schumanns Beilagen Bezug. Bei den Fugen tun sie dies. Allein es hat dem Herausgeber offenbar schon nicht mehr Schumanns Originaldruck vorgelegen sondern nur ein Nachdruck von J. Schuberth. Ein nochmaliger Vergleich würde sich lohnen, besonders was die Ornamen-

tik anlangt, die Schumann zum Teil reicher als andere Vorlagen gibt. Beachtlich auch, daß Schumann die c-moll-Fuge noch nach alter Art als transponiertes Dorisch, das heißt mit nur 2♭-Vorzeichnungen notiert.

Schumanns Erstdrucke von Tonstücken Schuberts und Beethovens sind eine Frucht seiner damaligen Reise nach Wien. Dort hielt er sich bekanntlich von September 1838 bis April 1839 auf, um einen neuen Verlagsort für seine Zeitschrift zu suchen. Dieser Plan zerschlug sich, allein die Reise selbst brachte reiche künstlerische Anregung. In Wien kam es zu der bedeutsamen Begegnung Schumanns mit Franz Schuberts Bruder Ferdinand, der wir die Entdeckung der großen C-dur-Sinfonie verdanken. Unter den Schätzen Schubertscher Kompositionen, die Schumann damals, wie er selbst so lebendig in dem berühmten Aufsatz über die C-dur-Sinfonie erzählt, sah, haben sich auch der kleine Chor und der Sonatensatz befunden, die Schumann, wie er in der Zeitschrift (Bd. 10 Seite 196 und Bd. 11 Seite 188) ausdrücklich bemerkt, von Ferdinand Schubert für die Beilagenhefte erwarb.

Der Chor, im Juni 1839 im sechsten Heft erschienen, ist Schuberts Vertonung des Gesangs „Christ ist erstanden" aus Goethes „Faust". Nottebohms thematisches Verzeichnis der Werke Franz Schuberts weist auf Schumanns Erstdruck hin. Heute ist das Stück in Serie 17 der Gesamtausgabe von Schuberts Werken zu finden. Der Abdruck folgt ziemlich genau der Schumannschen Vorlage. Nur in Takt 11 ist einmal ein Pianissimo Schumanns ohne ersichtlichen Grund in Piano geändert. Bei Schumann sind die vier Stimmen des gemischten Chorsatzes noch in alten Schlüsseln geschrieben.

Der Sonatensatz, im achten Heft der Beilagen (Dezember 1839) als „Andante aus einer Sonate" veröffentlicht, ist der zweite Satz der unter dem Namen „Reliquie" bekannt gewordenen unvollendet gebliebenen C-dur-Sonate, die Schubert im April 1825 schrieb. Nottebohm nennt auch in diesem Fall Schumanns Erstdruck. Die Veröffentlichung der ganzen Sonate erfolgte erst 1861 bei Whistling in Leipzig, die Gesamtausgabe bringt das Werk im Supplementband. Dabei ergibt sich eine abweichende Lesart in der Dynamik des Andantes. Während Schumann den Eintritt des wuchtigen unisonen Baßthemas in Takt 10 des 3. Absatzes nach vorangegangenem Pianissimo mit Piano bezeichnet, hat die Gesamtausgabe hier ein Fortissimo. Dieses wiederholt sich auch später an ähnlichen Stellen, wo es Schumann nicht angibt. Wahrscheinlich ist Schumann hier ein Lesefehler unterlaufen, denn die dynamische Bezeichnung der Gesamtausgabe ist sinnvoller. Das betont romantische Gepräge des Satzes, in dem feierliche Jenseitsstimmung mit lebensnahen Leidenschaftsausbrüchen wechselt, mag Schumann besonders angezogen und zur Veröffentlichung des Andantes veranlaßt haben.

In Wien lernte Schumann auch den Autographensammler Aloys Fuchs, der Beamter im Hofkriegsrat war, kennen. Von ihm erhielt er Beethovens Vertonung des Gesanges der Mönche aus Schillers „Tell", wie er in der Zeitschrift (Bd. 10 Seite 196) mitteilt. Beethoven hat den kleinen Tonsatz am 3. Mai 1817 unter dem Eindruck des jähen Todes seines Freundes Krumpholz geschaffen. Schumann selbst war in den letzten Wochen seines Wiener Aufenthaltes von düsteren Ahnungen belastet. Aus Zwickau hatte er die Nachricht von einer tödlichen Erkrankung seines Bruders Eduard erhalten, der dann kurz darauf starb. So mag sich die Veröffentlichung des kleinen mehr als Erinnerungsstück denn als Kunstwerk bedeutungsvollen Beethovenschen Tonsatzes aus persönlichen Stimmungen erklären.

Solche bekunden sich auch in Schumanns eigenen damaligen Beiträgen zu seinen Beilageheften. Besonders beachtlich in diesem Sinne ist das im achten Heft veröffentlichte Klavierstück „Fragment". Wir erkennen es heute sofort als das Intermezzo aus dem „Faschingsschwank" op. 26. In Nr. 47 der Zeitschrift vom 6. Dezember 1839 (Seite 188) ist es aber bezeichnet als „Fragment für Pianoforte von Robert Schumann aus dessen bald erscheinenden Nachtstücken". Damit findet eine oft gefühlsmäßig gemachte künstlerische Beobachtung ihre überraschende tatsächliche Aufklärung. Man konnte sich nämlich doch nie so recht dem Eindruck verschließen, daß das düster leidenschaftliche es-moll-Intermezzo eigentlich nicht in die fröhliche tänzerische Welt des „Faschingsschwankes" passen wollte. Einer der neuesten Erforscher von Schumanns Klaviermusik, Wolfgang Gertler, ver-

gleicht es mit der Manfredouvertüre, mit der es die Tonart teilt. Nun sind aber unmittelbar neben dem die fröhlichen Wiener Stimmungen festhaltenden „Faschingsschwank" die „Nachtstücke" op. 23 entstanden als Vorklang von Schumanns düster belasteter Gemütslage. Das es-moll-Intermezzo hat, wie die Bemerkung in der Zeitschrift ergibt, offenbar zuerst zu ihrem Stimmungskreis gehört, wie es sich ja tatsächlich dem künstlerischen Ausdruck nach voll und ganz als „Nachtstück" darstellt. Warum es dann später als Fremdkörper in den „Faschingsschwank" Aufnahme fand, ist nicht ersichtlich: als gewollt schroffer Gegensatz vielleicht, als hoffmannisches Spukgebilde im Rahmen unbeschwerter Diesseitsfreude. Jedenfalls ist sowohl für seinen Vortrag wie für sein Verständnis die ursprüngliche Zugehörigkeit zu den „Nachtstücken" bestimmend. Es wäre zu empfehlen, in Neuausgaben des „Faschingsschwankes" eine diesen Sachverhalt kurz erklärende Anmerkung anzubringen.

Ein Verzeichnis aller von Robert Schumann in den Beilagen veröffentlichten eigenen Kompositionen hat Kreisig an früher angeführter Stelle gegeben. Hier sei abschließend nur noch das im zweiten Heft veröffentlichte Intermezzo hervorgehoben wegen einer sonst nicht bekannt gewordenen Deutung, die ihm Schumann dort gegeben hat. Wir kennen es heute aus Nr. 3 der „Novelletten", Werk 21. Da es in den Beilagen aus diesem Zusammenhang gelöst erschien, hat es einen eigenen Schlußtakt erhalten. Sonst ist nichts geändert. Als Motto aber trägt es die Verse aus der Hexenszene des „Macbeth":

> When shall we three meet again
> In thunder, lightning or in rain.

Und Schumann sagt dazu in der Zeitschrift, daß durch dieses Motto das Tonstück „erklärt und entschuldigt" werde, das den Eindruck „eines wild phantastischen Schattenspiels" hinterlassen möge. Er bemerkt aber noch ergänzend: „Der Komponist wünscht nicht, daß man die Musik für eine Unterlage des angeführten Mottos hielte; es ist umgekehrt, er fand erst später jene dem Sinn der Musik nahekommenden Worte." Diese Bemerkung ist kennzeichnend für Schumanns bekannte zurückhaltende Stellung zur Programmmusik. Bei der Veröffentlichung des Stückes in den „Novelletten" hat er das Shakespeare-Motto ja dann auch endgültig unterdrückt. **Eugen Schmitz**

DER CHOR IN DER VERDI-OPER

„Es kommt wenig darauf an, ob in einem Finale Chöre vorkommen oder nicht. Wenn es nur geschieht, um die Szene zu füllen, dann ist es besser, sie wegzulassen", so beantwortet Verdi einen Einwand gegen die Schlußszene der „Macht des Schicksals"[1]. Der alte Freund Graf Arrivabene, der den Einwand erhob, wollte eine Frage der dramaturgischen Technik aufwerfen; er vermißte als Abschluß die traditionelle Massenszene, die er für die Publikumswirkung als nötig zu erachten gewohnt war. Des Meisters Entgegnung aber zielt auf ein ganz anderes Moment: die *dramatische Bedeutung* des Chors. In den wenigen Worten ist ein ganzes Programm enthüllt, denn sie bekunden, im Zusammenhang der gesamten Verdischen Kunstanschauung interpretiert, die Abkehr von der Tradition einer Zeit von Opernmachern, für die der Chor nur ein äußerliches Bühnenrequisit war, und, positiv gewandt, die Absicht, ihm wieder seine ursprüngliche Stellung als dramatischer Faktor zuzuweisen.

Überblicken wir die lange Reihe der Verdischen Libretti in bezug auf diese Frage, so finden wir, daß eine Verwendung des Chors ohne jede Sinngebung vom Drama her weitgehend vermieden ist. Selbst das scheinbar so beziehungslose Auftreten der blumengeschmückten Mädchen im „Othello" — um ein ganz willkürliches Beispiel zu nennen — dient der Verdeutlichung von Desdemonas fleckenloser Reinheit und damit letztlich der schärferen Herausarbeitung des tragischen Konflikts. Auch dieser Chor hat also (das gleiche gilt z. B. für „Traviata") eine dramatische Funktion zu erfüllen, jedoch beschränkt sich diese auf sein bloßes Vorhandensein, auf sein Miterleben der Situation. Er ist eine Art Seitenstück zu dem ‚idealen Zuschauer' der attischen Tragödie.

Von dieser Verwendungsart läßt sich eine andere grundsätzlich unterscheiden, die den Chor in weitaus stärkerem Maße an der Handlung beteiligt. In einer ganzen Reihe von Libretti greift er aktiv in das dramatische Geschehen ein. Dabei ist es verhältnismäßig belanglos, ob er eine äußerliche Handlung selbst vollzieht (wie beispielsweise die Verurteilung des Radames in

[1] Brief vom 28. Febr. 1868, bei A. Albert, Verdi Intimo, Milano 1931, S. 46/47.

„Aida") oder dies seinem Exponenten überläßt (die Erschießung König Gustavs im „Maskenball"); das Entscheidende ist, daß in beiden Fällen der Chor eine ideelle Einheit darstellt, die als handelndes Prinzip, als innere Strebung im Drama wirksam ist.

Hier nun erweist sich, in welchem Maße der Meister dem inneren Gesetz des Dramas gefolgt ist: Er hat den Unterschied in der Funktion des Chores auch musikalisch zum Ausdruck gebracht. Alle Partien der ersten, passiven, nur miterlebenden Art sind in der traditionellen Weise mehrstimmig und fast gänzlich homophon gestaltet. Sie sind auch musikalisch der „Rahmen zum Bild". Die Chöre aber, die aktiv in das Geschehen eingreifen, stehen damit auf der gleichen Ebene wie die Einzelpersonen, denn unter der Macht eines gemeinsamen Willens wird ihre reale Vielheit zu einer überindividuellen Einheit, und dieser ihr grundsätzlich anderer Charakter findet seinen überwältigenden musikalischen Ausdruck im Verdischen Unisono. So ist auch hier die volle Übereinstimmung der Musik mit den inneren Vorgängen des Dramas erreicht: Das Unisono des ‚handelnden Chores' entspricht der Charaktermelodie der handelnden Individuen.

Unisono-Chöre sind schon vor Verdi geschrieben worden (z. B. Bellini, „Norma" I, Chor der Barden), doch sind sie selten, und ihre Verwendung unterliegt keinem Gesetz, ist vielmehr als Publikumseffekt gedacht. Verdi aber hält diese Art der Charakterisierung durchweg ein, schon in „Nabucco" und „Ernani", später in „Die Räuber", „Maskenball", „Macbeth", „Aida". Auch das vereinzelt stehende „In einer dunklen, entlegenen Straße" in „Rigoletto" findet so seine innere Begründung: hier wird der Anteil der Höflinge an der tragischen Verwicklung enthüllt. Dazu läßt sich auch ein indirekter Beweis führen: Oft schon ist die mangelhafte Zeichnung der Person des Herzogs angemerkt worden. Dieser soll aber gar keine Individualität haben, er ist nur der Exponent der Lebenshaltung des schrankenlosen Genusses, die auch das Wesen der Höflinge ist, und die nach Verdis eigenen Worten eine der Grundkräfte dieses Dramas darstellt. Alle anderen personalen Züge wären darum ohne Belang. Die schemenhafte Gestalt des Herzogs aber ist nur möglich auf dem scharf gezeichneten Hintergrund der Höflinge als Ausgleich, da sonst die Gegenpartei Rigolettos zu bedeutungslos wäre.

An dem weniger bekannten Beispiel der „Räuber" läßt sich dartun, wie die musikalische Gestaltung auch einem Wechsel der dramatischen Funktion des Chores folgt. Im 1. und 2. Akt, solange die „auf Abwege geratenen jungen Leute" mit Carl eine wichtige ideelle Einheit bilden, treten sie im Unisono auf; in der weiteren dramatischen Entwicklung spitzt sich alles auf die persönlichen Beziehungen zu, damit wird der Chor zum miterlebenden und folgerichtig im mehrstimmigen Satz behandelt. Nur in der Schlußszene greifen die Räuber nochmals als handelnde Einheit ein: im Unisono beanspruchen sie ihren einstigen Führer für sich.

Im Rahmen dieses Aufsatzes ist es nicht möglich, für alle genannten Werke im einzelnen den Nachweis zu führen. Doch ist aus den Beispielen wohl deutlich geworden, daß sich in dem ‚handelnden Chor' Verdis eine instinktive höhere Erkenntnis des Dramatischen ausspricht. Es sei schließlich nicht vergessen, daß sich auch praktische Folgerungen für die Darstellung daraus ergeben. Die Regie muß die Partnerschaft des ‚handelnden Chores' zu den Einzelpersonen, die im Unisono musikalisch zum Ausdruck kommt, auch in der Bewegung auf der Bühne sichtbar werden lassen.

Günter Engler

Musikalische Rundschau

DEUTSCHE OPERNWOCHE IN ROM

Wie Generalintendant Tietjen in einer Besprechung mit Berliner Pressevertretern ausgeführt hat, sollte das Gastspiel der Berliner Staatsoper in Rom nicht „demonstrieren", nicht zum Wettstreit aufrufen, sondern „manifestieren". Damit meinte er gewiß: Es sollte den Italienern in beispielhafter Nachschöpfung eine Auswahl bester deutscher Opern, die die Wesensart der einzelnen Meister besonders kennzeichnen, vorgeführt werden. Fünf Werke der bedeutendsten Meister von Gluck über Mozart, Beethoven und Wagner bis Strauß waren dazu ausersehen. In der Reihe fehlte nur Weber, doch wurde an ihn wenigstens durch Berücksichtigung einer Arie in einem Kon-

zert erinnert, das die Kette der Opern unterbrach. Die Leitung konnte ihre Absichten nur durch Entsendung aller künstlerischen Mittel und Mittelspersonen nach Rom, d. h. des gesamten Personals und aller notwendigen Ausstattung, vollkommen verwirklichen. In 32 Eisenbahnwagen wurden dann die Dekorationen vorausgeschickt; rund 450 Mitglieder der Staatsoper — 45 Solisten, der mit den Aushilfssängern 137 Köpfe zählende Chor, das aus 138 Künstlern bestehende Orchester sowie zahlreiches technisches Personal — nahmen an der Fahrt teil. Es kann nicht der Sinn eines kurzen Berichts über dieses Gastspiel sein, die einzelnen Wiedergaben von stehenden Werken der bedeutendsten Opernbühne Deutschlands eingehend zu würdigen, sondern nur den Gesamteindruck jeder Aufführung und einige wesentliche Beobachtungen festzustellen.

Die Darstellung von „Orpheus und Eurydike“, welche die Wochen eröffnete, wurde ganz und gar von der männlichen Titelrolle getragen: Margarete Klose verkörperte sie in schlechthin vollendeter Weise. Maria Cebotari und Vera Schröder waren als Eurydike und Amor gleichfalls in bester stimmlicher Verfassung und fügten sich, wie das von Lizzie Maudrik überwachte Ballett, dem feierlichen Spiel bestens ein, das von Generalintendant Tietjen in Emil Preetorius' farbigem Bühnenrahmen szenisch sorgfältig betreut wurde; Robert Hegers abgeklärte Stabführung nahm die Sänger und das Orchester in sichere Obhut. Demselben zuverlässigen, alles Klangliche fein abwägenden Kapellmeister war auch der „Fidelio“ anvertraut. In der Titelpartie setzte Martha Fuchs ihre ganze große Gesangs- und Darstellungskunst ein — eine überragende Leistung, wie sie einst die Schroeder-Devrient geschaffen haben mag. Neben ihr wirkten mit schönem künstlerischen Erfolg: Franz Völker als Florestan, Carla Spletter als Marzelline, Jaro Prohaska als Pizarro, Joseph von Manowarda als Rocco und Erich Zimmermann als Jacquino. Klangschön und fein abgetönt die von Karl Schmidt vorbereiteten Chöre, reibungslos das in Adolph Bertholds Dekorationen von Edgar Klitsch überwachte Spiel. Eine in allen Teilen bestens ausgeglichene, entzückende Wiedergabe war der „Entführung aus dem Serail“ gewidmet. Mit den von Preetorius mit leichtem Pinsel entworfenen illusionsfördernden Bühnenbildern gingen das unter Johannes Schülers biegsamer Stabführung transparent spielende Orchester und die gelöste Regie Wolf Völkers mit Erna Berger (Konstanze), Helge Roswaenge (Belmonte), Irmgard Armgart (Blondchen), Erich Zimmermann (Pedrillo) und Manowarda (Osmin) harmonisch zusammen. Als einzige zeitgenössische Oper war der „Rosenkavalier“, ein auch in Italien sehr geliebtes Werk, in den Plan aufgenommen. Tiana Lemnitz in der Titelrolle, Paula Buchner eine Marschallin, die mit echt erfühltem Verzichtleisten ans Herz griff, die Cebotari als reizvolle Sophie, Fritz Krenn als ein Ochs, der für die Drastik der Rolle weder zu wenig noch zu viel aufbrachte, Irene Edens sorgfältig durchgearbeitete Spielleitung, das wiederum von Johannes Schüler mit besonderem Sinn für das Tänzerische sehr schmiegsam gelenkte Orchester, dazu Pasettis Bühnenrahmen und Rollers altbewährte authentische Figurinen: Wieder fügten sich alle Teile zu beglückender Gesamtwirkung. Zum Schluß das deutscheste und festlichste aller Werke der musikalischen Weltliteratur: die „Meistersinger“. Maria Müllers wundersam verinnerlichtes Evchen, Max Lorenz' siegesgewisser Stolzing, Rudolf Bockelmanns warmherziger, stimmlich überragender Hans Sachs, Eugen Fuchs' klug durchdachter, die Tragik ebenso wie die Komik betonender Beckmesser, dazu die Reihe der als scharfgeschnittene Typen hingestellten übrigen Meistersinger — die Vertreter mindestens der ersten Rollen sind dem regelmäßigen Besucher der Festspiele im Reich, wenn nicht von Berliner Vorstellungen selbst, so doch von den Bayreuther Aufführungen her in bester Erinnerung. Mit sichtlicher Musizierfreude deutete Herbert von Karajan die Partitur von Anfang bis Ende auswendig, und Tietjen zeigte in Preetorius' zweckmäßig schönen Dekorationen nochmals seine große Regiekunst, die sich ebenso erfolgreich der Einzel- wie der Massenszenen annahm.

Das einzige Konzert war ebenfalls Karajans Stab überantwortet. Als Eröffnungsstück — als einzige Huldigung an das Gastland — erklang das Concerto grosso Nr. 10 von Locatelli (in der Revision von Gino Marinuzzi), in vier Sätzen für Streichorchester und Einzelstreichquartett, mit einem Menuett, das in sieben reizvollen Variationen abgewandelt wird.

Von deutschen Meistern kamen dann noch einmal Strauß und Beethoven mit „Tod und Verklärung“ und der Siebenten zu Wort. Karajan leitete das Locatellische Werk vom Klavier aus, behutsam auf die Einzelheiten eingehend, mindestens die zarteren Sätze leicht romantisierend. Die symphonische Dichtung trieb er an den Höhepunkten, wie sie vom Meister gedacht, in einen mächtigen Klangrausch hinein. Den Schlußsatz der Symphonie legte er so bacchantisch mitreißend hin, daß auch die Zuhörer geradezu in einen Taumel der Begeisterung gerieten und den Dirigenten wohl ein Dutzendmal an die Rampe riefen, bis er sich endlich entschloß, das Finale zu wiederholen. Als Einzelsänger wirkte an dem Abend Franz Völker mit; in der Arie des Max aus dem Freischütz und dem Pfitznerschen Orchestergesang „Nachts“, der dem jungen Strauß nahesteht, bewies er, daß das Opersingen tüchtige Leistungen auch im Konzertsaal keineswegs ausschließt. Der äußere Erfolg der Woche war sehr stark. Die ersten drei Abende und das Konzert waren fast ausverkauft, der „Rosenkavalier“ und die „Meistersinger“ überfüllt; viele, die bei diesen letzten zwei Vorstellungen noch hätten anwesend sein wollen, konnten keinen Zutritt mehr erhalten. Mehreren Abenden wohnten der deutsche Botschafter von Mackensen, der Gouverneur von Rom und sonstige Vertreter der Stadt und des Staates bei. (Mitglieder des Königshauses waren wegen des Todes des spanischen Königs an keinem Abend anwesend.) Besonders stark vertreten war natürlich die deutsche Kolonie. Der Beifall nahm im allgemeinen südliche Grade an; gelegentlich wurde damit auch, wie in Italien üblich, vor offener Gardine nicht zurückgehalten. Starken Widerhall fand das Fest endlich auch bei der italienischen Presse. Die örtlichen Zeitungen brachten täglich Besprechungen von der Länge mehrerer Spalten. Im allgemeinen gingen sie mehr auf die Werke selbst und die musikalische und szenische Darstellung als auf die Einzelleistungen der Sänger ein. — Auch außerhalb des Theaters wurden die Mitwirkenden in Rom herzlich willkommen geheißen. Gute und beste Alberghi standen für sie bereit, und am Tag nach der letzten Vorstellung wurden sie vom Gouverneur in die Villa Borghese zum Frühstück und abends in die deutsche Botschaft zum Empfang geladen. Max Unger

PRAG ALS DEUTSCHE MUSIKSTADT

Die politische Neuordnung des böhmisch-mährischen Raumes hat auch die Grundlagen für eine neue Ära des deutschen Kulturlebens in Prag geschaffen. Es kennzeichnet diese neue Ära, daß an ihrem Beginn nirgends ein Akt gewaltsamer Usurpation stand, sondern daß sie überall als die organische Erneuerung geschichtlich verbürgten deutschen Kulturbesitzes in Erscheinung tritt. Ganz in diesem Sinne wird der Ausbau der deutschen Theater in Prag unter der Leitung des Generalintendanten Oskar Walleck betrieben. Das Ständetheater, dieses ehrwürdige, insbesondere durch die Uraufführung von Mozarts „Don Giovanni“ geheiligte Denkmal deutscher Theaterkunst, dem sich an theatergeschichtlicher Bedeutung wohl nur das Mannheimer Nationaltheater an die Seite stellen kann, nimmt im Rahmen dieses Ausbaus eine entsprechend bevorzugte Stelle ein. Es wurde zur repräsentativen Heimstätte der deutschen Schauspielkunst erhoben, für die seit dem Beginn der neuen Spielzeit noch ein intimes Kammerspielhaus durch den geschmackvollen Umbau der bisherigen „Kleinen Bühne“ im Drei-Reiter-Saal des Deutschen Hauses bereitgestellt werden konnte.

Für die Pflege der deutschen Opernkunst steht das ebenfalls traditionsreiche, 1888 mit den „Meistersingern“ eröffnete „Neue Deutsche Theater“ (jetzt nennt es sich „Deutsches Opernhaus“) zur Verfügung. Für die Wiederbegründung einer eigenen deutschen Oper, die des Krieges wegen auf den Beginn der nächsten Spielzeit verschoben worden ist, wurden bereits tragfähige Voraussetzungen geschaffen. Diese Voraussetzungen sind die Bildung des deutschen philharmonischen Orchesters und die unlängst erfolgte Berufung Joseph Keilberths, des bisher in Karlsruhe tätigen Generalmusikdirektors, zum ständigen Leiter dieses Orchesters (bisher wurde das Orchester von Gastdirigenten und zeitweise von Otto Wartisch geleitet). Für das junge Prager Orchester ist es von nicht zu unterschätzender Bedeutung, daß mit der Verpflichtung eines ständigen Leiters von künstlerischem Rang die Frage der Orchester-Erziehung gelöst und damit die Grundlage für eine stichhaltige musikalische Arbeit geschaffen ist. Diese Neuordnung trägt jetzt bereits ersichtlich ihre Früchte. Das Orchester

konnte die zehn repräsentativen Sinfoniekonzerte, die im Laufe dieses Winters im Deutschen Opernhaus veranstaltet wurden, in gründlicher Probenarbeit vorbereiten und damit zugleich seine Spielkultur auf ein Niveau steigern, wie es dem Rang eines deutschen Orchesters in Prag zu entsprechen hat. Wie weit dies bereits geschehen ist, konnte man in einem der ersten dieswinterlichen Konzerte erkennen, in dem Keilberth die Hiller-Variationen Max Regers zur Aufführung brachte. Denn gerade an der ungemein sorgfältig durchgearbeiteten, in der subtilen Zeichnung des aus Klang und Linie fluktuierenden Gewebes differenziert durchgebildeten Wiedergabe dieses Werkes ließ sich der von Keilberth und dem Orchester erreichte hohe Grad dieser Spielkultur ermessen. Am gleichen Abend musizierte Wilhelm Backhaus das d-moll-Konzert von Brahms, eine von der großen Prager Musikgemeinde gefeierte Leistung, an der sich das Orchester in symphonischem Maß beteiligen konnte. Als Solisten wurden weiterhin Georg Kulenkampff, Ludwig Hoelscher, Vasa Prihoda, Elly Ney, Wilhelm Kempff und Karl Schmitt-Walter verpflichtet, als Gastdirigenten Clemens Krauß und Gino Marinuzzi. Das Ziel, grundlegende Aufbauarbeit zu leisten, läßt auch die Programm-Aufstellung erkennen, die in der Hauptsache das klassisch-romantische Repertoire mit dem Orchester erarbeitete: von Bach bis zu Richard Strauß. Als zeitgenössische Werke brachte Keilberth mit dem Streich-Orchester-Divertimento von Sutermeister, mit Hans Pfitzners neuer Sinfonie (opus 46) und Karl Höllers Frescobaldi-Variationen drei gewichtige Beispiele neuer deutscher Muisk. Außerdem erklang im Rahmen eines Slavischen Abends erstmals ein Orchesterkonzert von Fidelio F. Finke, dem Direktor des Deutschen Konservatoriums in Prag.

Wolfgang Steinecke

Musikalisches Schrifttum

Walter Wiora, Die deutsche Volksliedweise und der Osten (Bd. 4 der Schriften **zur musikalischen Volks- und Rassenkunde herausgeben von Dr. Fr. Blume). Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin.** 1940 (128 S.).

Mit dieser Schrift leistet die deutsche Volksliedforschung den ersten gewichtigen und umfassenden „Beitrag zur Untersuchung und Darstellung der deutschen Ostbewegung, dieses größten Gesamtgeschehens der deutschen Geschichte, das uns heute als ein gewaltiger Zusammenhang erscheint, der als Rückbewegung gegen die Völkerwanderung bereits im Zeitalter Karls des Großen beginnt und, wenn auch mit wechselnder Stärke und mit manchen Rückschlägen, ununterbrochen fortschreitet, räumlich sich über den gesamten Osten und Südosten vom Baltikum bis zur Adria erstreckt, soziologisch gesehen alle Schichten der Völker und inhaltlich alle Gebiete des Lebens, der Kultur und der Zivilisation umfaßt." Unermeßlich sind die Aufgaben, die dieses gewaltige Gebiet der musikalischen Volksliedkunde stellt, und es ist nicht das geringste Verdienst Wioras, hier der künftigen Forschung die Wege gewiesen und eine sichere methodologische Grundlage geschaffen zu haben. Seine eigenen Untersuchungen kreisen um bestimmte Kernprobleme des Forschungsgebietes wie „die Bewahrung alter deutscher Weisen in den Volksinseln und im Osten des Reiches", Leben und Wandlung der Melodien im ostdeutschen Raum, die Reste urtümlicher Melodik in den Sprachinseln und die landschaftlichen Eigenarten ostdeutscher Melodieprägung. Den Abschluß bildet eine zwar kurze, aber umso gewichtigere Untersuchung über die Wechselwirkung zwischen deutschem und fremdvölkischem Liedgut im Osten.

Die reichhaltigen Ergebnisse, die einer sehr vorsichtigen und kritischen Methode und umfassender Materialkenntnis — der Verfasser ist musikwissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Volksliedarchiv — verdankt werden, bieten eine wertvolle gesicherte Erkenntnisgrundlage für die Volkstumspflege und Kulturpolitik im deutschen Osten. Darüber hinaus lehren sie uns aber die besondere Eigenart und Stellung des deutschen Volksliedes im europäischen Raum und seine geschichtliche Entwicklung erst richtig verstehen. So ist es z. B. wesentlich für unsere Gesamtauffassung vom deutschen Volkslied, wenn der Traditionszusammenhang des heutigen ostmärkischen Liedgutes mit dem der früheren Zeit nachgewiesen wird. Gut ausgewählte Beispiele vermitteln ein plastisches Bild von der bunten Mannigfaltigkeit, aber auch von der großen inneren

Geschlossenheit der östlichen Volksliedlandschaften, vor allem von Siebenbürgen, der Gottschee, Böhmen und Polen. Besonders aufschlußreich und geradezu ein Musterbeispiel für den Wert vergleichender Tabellen ist die große Übersicht über die Melodien der ostdeutschen Ulingerballaden. Hier wird sowohl die geschichtliche Entwicklung einer Melodie vom Mittelalter bis zur Gegenwart in allen einzelnen Stufen, wie auch die charakteristische Färbung durch die einzelnen Landschaften und Stammescharaktere besonders deutlich.

Ein Vergleich westdeutscher Weisen (meist aus Lothringen) mit ihren ostdeutschen Parallelen führt schließlich zur Feststellung eines besonderen kolonialen Stiles, ähnlich wie auch die Kunstgeschichte von einem kolonialen Stil in Plastik und Architektur des Mittelalters gesprochen hat. Die große europäische Sendung des deutschen Liedes wird sichtbar durch den wertvollen Hinweis auf das Fortleben altdeutscher Melodietypen in den „architektonischen Formen" der osteuropäischen Volksmusik.

Ein besonderer Wert des Buches liegt in den Anregungen, die es dem Leser zum eigenen Weiterforschen auf diesem Gebiete gibt. Die Vergleichstabellen und Beispiele des Verfassers geben nur einen kleinen Bruchteil der vorhandenen Möglichkeiten, daneben finden sich zahlreiche Liedangaben und Hinweise für ein selbsttätiges Studium. Dem gleichen Zweck dient eine ausführliche Bibliographie der einschlägigen Sammlungen und Spezialarbeiten. Walther Lipphardt

Arnold Schering: Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Der Musikgeschichte Leipzigs dritter Band von 1723 bis 1800. 1941. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Im besinnlichen Abstand von fast anderthalb Jahrzehnten ist der dritte und wichtigste Band der Musikgeschichte Leipzigs seinem Vorgänger gefolgt. Er umfaßt — viel weiter ausgreifend als der Haupttitel besagt — das Zeitalter J. S. Bachs und das Johann Adam Hillers. In mehr als einem Dutzend von Abschnitten ersteht zunächst das Gesamtbild der menschlichen und schöpferischen Persönlichkeit des großen Thomaskantors, von dessen stiller „Componir-Stube" die machtvollen Kulturströmungen ausgingen, die der Musikstadt Leipzig ihre unvergleichliche Bedeutung gaben. Musikorganisatorische und aufführungstechnische Fragen stehen im Vordergrund der sehr ins Einzelne gehenden Ausführungen über Schul- und Musikdienst der Thomaskantorei, über Nikolaikantoren, Organisten und ihre Orgeln, über die Universität und ihre akademischen Musiken, die Collegia musica, ferner über Ratsmusik und Neukirchenmusiker. In dem Kapitel „Kampf und Widersacher" gibt Schering dem bekannten Streit zwischen Bach und dem Schulrektor Ernesti eine neuartige, aber nicht eben glückliche Ausdeutung. Wozu denn hier nach einem „Ausweg" und Ausgleich suchen, wo doch ganz offensichtlich Überheblichkeit und Gelehrtendünkel an einem Genius ihr Mütchen kühlten, dessen Vornehmheit und Geistesgröße es nicht zuließen, hier mit gleicher Münze zurückzuzahlen!

Im ganzen gesehen aber setzt der erste Teil des Buches den letzten Stein des stolzen Gebäudes der Scheringschen Bachforschung, die selbst als Ganzes zu den großen Erkenntnissen der deutschen Musikwissenschaft gehört.

Mit der Wahl des aus italienischer Schule hervorgegangenen Görlitzers J. G. Harrer zum Thomaskantor verändert sich das Bild. An die Stelle der großen überzeitlichen tritt eine ganz aus der Empfindsamkeit herausgeschnittene Gestalt, die schon das von Schering gebrachte Musikbeispiel aus Harrers Passion Nr. 2 überdeutlich charakterisiert (S. 339). Johann Friedrich Doles, der Nachfolger des nur fünf Jahre amtierenden Harrer ist aus härterem Holze geschnitzt, jedoch als Komponist von kleinen zeitgebundenen Arien und innerlich großen, ja bedeutenden Chorsätzen doch kein ausgeglichener Meister. In seiner Amtszeit verlagert sich der Schwerpunkt des Leipziger Musiklebens von der Kirchenmusik mehr zu mehr auf das weltliche Gebiet. Die geistigen Grundlagen dieser Verlagerung, die im Sperontismus und in der geselligen Musik (I, Abschnitt 13) wie in Oper und Komödienmusik (I, Abschnitt 15) lagen, werden ebenso sorgsam aufgedeckt wie die realsoziologischen.

Breit entfaltet sich in der Darstellung die Entwicklung des Leipziger Konzertlebens vom „Großen Konzert" (I, Abschnitt 14 und II, Abschnitt 4) über das „Gelehrten-Konzert" und

die Richterschen Veranstaltungen, die Konzerte unter Thomas, Jonne und Engel bis zu den an Hillers letzte Konzerte der Musikübenden Gesellschaft anknüpfenden Gewandhauskonzerten, die Hillers Solisten, Chorsänger und Instrumentisten mit übernahmen. Keine der Phasen der weiteren musikalischen und musikkulturellen Entwicklung von Lied und Kammermusik bis zu Singspiel und Oper kommt in Scherings Darlegungen zu kurz, und selbstverständlich auch nicht der für die Musikstadt so wichtige Bezirk des musikalischen Schrifttums (von Scheibe bis Hiller), des Notendrucks sowie des Buch- und Musikalienhandels.

Aus bislang noch unbekanntem und ungenutztem Material wächst im zweiten Teil des Buches die Gestalt J. A. Hillers, des Musikers, Musikpädagogen, Dirigenten und Thomaskantors zu einer bisher nicht vermuteten Höhe, zur Höhe einer wirklichen Kulturpotenz empor.

Zu diesen skizzenhaft umrissenen Fragen und Problemen kommen noch zahlreiche, die Schering entweder neu belichtet oder überhaupt erst ins Blickfeld der Forschung gerückt hat.

Die Bedeutung dieses dritten Teiles der Musikgeschichte Leipzigs erschöpft sich keineswegs darin, Musiker und Musikanten, Ethos und Kunstwollen, kurz den Kulturberuf einer der wichtigsten deutschen Musikstädte in der entscheidenden Phase dargestellt zu haben. Scherings weiter gestecktes Ziel ist, im Zuge des sich in verschiedenen Formen vollziehenden Stilablaufes des achtzehnten Jahrhunderts Leipzig als die Stadt hinzustellen, in der sich „das tief erregende Schauspiel des Gegeneinanderwirkens von Alt und Neu am sinnfälligsten vollzog" (S. 292). Auch diese Absicht, die noch einmal die weitgreifenden Bestrebungen Scherings ins Licht rückt, hat der große Meister der Musikgeschichtsschreibung in vollem Maße verwirklicht.

Ernst Bücken

Zeitschriftenschau

Musikwissenschaft und Musikgeschichte

In der »Rivista Musicale Italiana« weist Giovanni Bignami auf »Uno scritto di Galileo sulle onde sonore« hin (45. Jg., S. 16-19). Mit F. Vatiellis Studie »Il Principe di Venosa e Leonore d'Este« befaßt sich in der gleichen Zeitschrift Benvenuto Disertori unter dem Titel »Un libro italiano su Carlo Gesualdo« (45. Jg., S. 20-24). Mit dem Problem »Il segno sonoro e il contenuto umano della musica« beschäftigt sich Luigi Perrachio in der »Musica d'Oggi« 23. Jg., S. 69-75. Johannes Vischer vermittelt „Nachrichten über einen Pergolesifund" (die Kammeroper »La contadina«) in der „Zeitschrift für Musik", 108. Jg., S. 254/5 unter dem Titel „Das Schicksal eines Meisterwerkes". — Der jungen Theaterwissenschaft verdankt die Musikwissenschaft auf dem Gebiete der Oper wichtige Erkenntnisse über den Wandel des Aufführungsstils und der Aufführungstechnik. Einen Einblick in Aufbau und Arbeitsweise der Kölner theaterwissenschaftlichen Sammlung bietet ihr Leiter Carl Nießen in seinem Aufsatz „Das Theatermuseum" (Neues Musikblatt, Nr. 64, S. 3). In der Zeitschrift „Geistige Arbeit" gab Hans Engel eine Darstellung zum Thema „Die Periodisierung in der Musikgeschichte" (7. Jg., Nr. 6) und eine zweite über „Richard Wagners Ring des Nibelungen und Versuche seiner Sinndeutung (8. Jg., Nr. 8, S. 1—5). Über die „Vergleichende Musikwissenschaft im Dienste der Rassenkunde" äußerte sich W. Heinitz in der Zeitschrift „Neues Musikblatt", Nr. 65, S. 1/2. In derselben Zeitschrift befaßt sich eine gehaltvolle Abhandlung von Franz Flößner mit den „Grundlagen der Musik als Hörkunst" (Nr. 63, S. 5). In der „Allgemeinen Musikzeitung" (68. Jg., S. 138/9) gibt Hermann Waltz eine Andeutung seiner noch zu begründenden „Methodik der Modulationslehre als tonaler Entwicklungslehre" unter dem Titel „Vom Sinn und Wesen der Modulation".

Das Mai-Heft der „Zeitschrift für Musik" (108. Jg.), ist der „Musik der Niederlande" gewidmet. Th. B. Rehmann eröffnet die Aufsatzreihe mit einem historischen Überblick über vier Jahrhunderte „Musik der Niederlande", der bis zur Gegenwart heranführt (S. 293—299). Joseph Schmidt-Görg berichtet über „Beethovens flämische Vorfahren" (S. 299—301). Über „Cyriel Verschaeve", den flämischen Freiheitskämpfer und heutigen Präsidenten des flämischen Kulturrates schreibt wiederum Th. B. Rehmann (S. 301/2). Aus der Feder Cyriel Verschaeves selbst bringt das Heft eine Kunstbetrachtung

über das national-flämische Oratorium „Die Schelde" von Pieter Benoit (S. 303—306, übersetzt von Franz Geilenkirchen). Maria Giovanna Masera berichtet in einer kleineren Abhandlung über „Gli 'abbattimenti' alla Corte granducale toscana nel Secolo XVII" in der „Musica d'Oggi" (23. Jg., S. 75—78). In der „Völkischen Musikerziehung", April 1941, S. 93—95 legt Hans Hering einen Aufsatz über „Max Reger" („Gedanken zu seinem 25. Todestag am 11. Mai") vor. Eine historische Betrachtung zum Thema „Der Humor in der Musik" schrieb Hans Joachim Moser im „Neuen Musikblatt", Nr. 63, S. 1/2.

Oper und Operngeschichte

Die „Allgemeine Musikzeitung" brachte einen Aufsatz von Hellmuth Christian Wolff „Italienische Barockoper in Hamburg" (68. Jg., S. 121/2). Von seiner Neufassung des von dem 14-jährigen Mozart in Mailand geschriebenen „Mitridate re di Ponto" berichtet Viktor Junk in der „Zeitschrift für Musik", 108. Jg., S. 325—328, unter dem Titel „Ein deutscher ‚Mithridates'". Eine ausführlichere Abhandlung Giorgio Petrocchis ist dem Thema „L'opera di Giacomo Puccini" gewidmet (in der „Rivista Musicale Italiana", 45. Jg., S. 40—49).
Ein Beitrag Hans Joachim Zingels behandelt das Thema „Das Orchester in der Oper" („Neues Musikblatt". Nr. 65, S. 3), Friedrich Herzfeld nähert sich der Wirklichkeit der Oper unter dem Gesichtspunkt „Das Wetter in der Oper" in der „Allgemeinen Musikzeitung", 68. Jg., S. 113/4.

Instrumentenkunde

Der Frage „Vom beseelten Violinton" geht Maria von Rainer-Kupffer in einem Beitrag der „Allgemeinen Musikzeitung" nach (68. Jg., S. 122/3). — In einem umfangreicheren Aufsatz behandelt Euro Peluzzi das Thema „Chi fu l'inventore del violino" — veröffentlicht in der „Rivista Musicale Italiana", 45. Jg., S. 25 bis 39 – in folgenden Abschnitten: Confronti storici, Considerazioni e Deduzioni, Dimostrazione Fisica, Conclusione.

Musikerziehung und Musikpflege

Zwei Aufsätze der Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk" beschäftigen sich mit dem Soldatenlied: Kurt Lamerdin handelt über „Das Soldatenlied in der wehrhaften Erziehung" (4. Jg., S. 102—110), Horst Bree erzählt von der „Abschlußfeierstunde des ersten Frontlehrganges der Luftwaffe für Singleiter" („Deutsche Soldaten sangen auf dem St. Michel", 4. Jg., S. 111/2). Über die Heeresmusikschule in Bückeburg unterrichtet ein Beitrag von Alfons Klövekorn im „Neuen Musikblatt", Nr. 63, S. 3: „Die Ausbildung des Militär-Musikers".
Die neu erlassenen „Richtlinien und Arbeitsanweisungen für die Musik-Arbeitsgemeinschaften des BDM.-Werkes ‚Glaube und Schönheit'" veröffentlichte die Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk" (4. Jg., S. 79—90). Dieselbe Zeitschrift enthält einen „Bericht über das Ausleselager Stecklenberg (bei Halberstadt)" von Helmut Majewski unter dem Titel „HJ.-Musikerzieher von morgen" (4. Jg., S. 112—115), während die Zeitschrift „Völkische Musikerziehung" Bruno Meyers Beitrag „Der Musikerzieher als HJ.-Führer" vermittelt (April 1941, S. 108—111).
Die Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk" widmet der Musikpflege im Reichsarbeitsdienst ein Doppelheft (6/7 des 4. Jahrgangs). Ludwig Götting behandelt „Das Lied im Reichsarbeitsdienst" (S. 126—128), Thilo Scheller „Das Liedgut im RAD." (S. 129—133) und unter dem Titel „Im Osten da wartet ein neuer Acker gut" — „Von Ostlandliedern im Arbeitsdienst" (S. 142/3). „Ein Arbeitsdienstlied wird erlebt" schildert Werner Flack (S. 135—137). Über „Musik im RAD. für die weibliche Jugend" schreibt Erika Steinbach (S. 138—140), über „Singen und Musizieren im RAD. für die weibliche Jugend" Ursel Schlicht (S. 140/1). Das instruktive Heft schließt mit dem Abdruck einer „Ostlandfeier des RAD. auf dem Langen Markt in Danzig zur Entlassung der Arbeitsmänner" (S. 144—150).
Einen „Bericht über die Musikarbeit in Dahme" faßt Otto Heinrich unter dem Thema „Die Musik im Staatlichen Aufbaulehrgang" zusammen („Völkische Musikerziehung", April 1941, S. 111/2). Unter dem Titel „Mit den Domspatzen unterwegs" veröffentlichte die Zeitschrift „Die Musikpflege" Franz Johann Löfflers „Rückblick auf die Balkanreise des Regensburger Domchores im Jahre 1941" (12. Jg., S. 2—7).

In der „Völkischen Musikerziehung" behandelt Wolfgang Friedrich die unterrichtspraktische Aufgabe „Max Regers Werke in der Schule" (April 1941, S. 98/99), Alfred Schmidt die Frage des „freien Anstimmens" (April 1941, S. 113—115).

Das Sonderheft der „Allgemeinen Musikzeitung" mit dem Gesamttitel „Der Solist im Konzertsaal" (68. Jg., Nr. 20/21) enthält als einleitenden Aufsatz grundsätzliche Erwägungen Georg Kuhlmanns „Der Solist in Gegenwart und Zukunft" (S. 155/6), ferner Friedrich Herzfelds beachtenswerte Hinweise zum Thema „Die gute Werbung" (S. 163—165), worin die richtige Auswertung der Pressestimmen und die Anforderungen an ein „richtiges" Programm erörtert werden.

In derselben Zeitschrift veröffentlichte Erich Band eine soziologische Betrachtung über „Menschen im Orchester" (68. Jg., S. 137/8). Seine nicht mehr unbekannten Gedanken zum Thema „Gesetz und Freiheit in der Beethoven-Interpretation" äußerte Georg Kuhlmann letzthin im „Neuen Musikblatt", Nr. 64, S. 1/2.

Musikpolitik und Volksmusik

Vom neuen „Musikleben im Warthegau" berichtete Erwin Kroll in der Allgemeinen Musikzeitung", 68. Jg., S. 115/116.

Ciro Poggiali, der Berliner Sonderberichterstatter für Musik am Corriere Della Sera, behandelte „Die großen Ausbreitungsmöglichkeiten der deutschen Musik und Musiker in Italien" unter dem Zeichen „Der Kulturaustausch der Achse" in der „Allgemeinen Musikzeitung", 68. Jg., S. 161/2.

Peter Mennicken schrieb einen Aufsatz „Über das flämische Volkslied" in der „Zeitschrift für Musik" (108. Jg., S. 306—308). Das Thema „Spanische Volksmusik — Das kantabrische Volkslied" behandelt Alwin Krumscheid im „Neuen Musikblatt", Nr. 64, S. 2. In derselben Zeitschrift schreibt Hans J. Koellreutter über „Brasilianische Volksmusik" (Nr. 65, S. 5/6).

Musik und Musiker der Gegenwart

Einen Appell an den schaffenden Musiker richtet Hans Joachim Moser in seinem Beitrag „Die Angst vor der Melodie" in der „Allgemeinen Musikzeitung", 68. Jg., S. 129/30.

Die „Zeitschrift für Musik" gab ein 1. Cello-Heft heraus (108. Jg., Heft 4). Drei Aufsätze befassen sich mit Ludwig Hoelscher: Erich Valentin eröffnet diese Reihe mit seinem Beitrag „Ein deutscher Cellist: Ludwig Hoelscher" (S. 227—229), Heinrich Lemacher schreibt über „Musik im Elternhaus Ludwig Hoelschers" (S. 229—231), Erich Straßl über „Ludwig Hoelschers Mission in den Betrieben" (Solingens Weihnachtskonzerte vorbildlich für das ganze Reich. Ein Künstler beschenkt die Arbeitskameraden seiner Heimatstadt.) (S. 231—233). F. Peters-Marquardt läßt „Deutsche Violoncellisten der Gegenwart" am Leser vorüberziehen (S. 233—237) und Gerhard Weckerling behandelt „Wilhelm Lampings neue Violoncelltechnik" (S. 237—239).

In der „Musica d'Oggi" (23. Jg., S. 99—103) schrieb Mario Rinaldi einen Aufsatz über „Dramma e musica nell' Elettra di R. Strauß".

In der „Allgemeinen Musikzeitung" erfährt „Franz Schmidt, ein Meister der Ostmark" eine warme Würdigung durch Friedrich Wührer (68. Jg., S. 157—161). Einem Kunstbetrachter, „Dem Siebziger Paul Ehlers" widmet Anton Würz einen Geburtstagsartikel in der „Zeitschrift für Musik" (108. Jg., S. 308—310).

Über „Hundert Jahre Mozarteum" und die vom 21.—23. April 1941 aus diesem Anlaß stattgefundene Feier berichtete Erich Valentin in der „Zeitschrift für Musik" (108. Jg., S. 250/1 und 310/11), für das „Neue Musikblatt" lieferte diesen Bericht Franz Posch (Nr. 65, S. 2: „100 Jahre Mozarteum").

Adam Adrio

Personalnachrichten

Wolfgang Auler wurde als Organist an den Braunschweigischen Staatsdom sowie als Lehrer für Orgel, Cembalo und Chorleitung an die dortige Staatsmusikschule berufen. Außerdem wurde er mit der Gründung eines Staatsdomchores unter seiner Leitung beauftragt.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln veranstaltete aus Anlaß des 150. Todestages W. A. Mozarts einen Mozart-Tag mit Vorträgen der Professoren Fellerer, Bücken und Nießen, sowie musikalischen Aufführungen.

DIE NEUORDNUNG DES MUSIKERZIEHUNGSWESENS IM REICHE

REDE BEI DER ERHEBUNG DES LANDESKONSERVATORIUMS IN LEIPZIG ZUR STAATLICHEN HOCHSCHULE FÜR MUSIK / GEHALTEN BEI EINEM FEIERLICHEN STAATSAKT IM GEWANDHAUS AM 8. JUNI 1941 VON REICHSMINISTER BERNHARD RUST

Als ich vor einer Stunde in diese Stadt einfuhr, kam ich mir vor, wie jener Mann, der Athen betrat, um Eulen in die Stadt hineinzutragen. Wie soll man schon einer Stadt ihre Würde und Aufgaben als Trägerin musikalischen Lebens und Pflegerin deutschen Musikerbes erhöhen, die die Thomaskirche, das Geburtshaus Richard Wagners und das Gewandhaus ihr eigen nennt. Und trotzdem haben Sie in Leipzig die Erhebung Ihres Konservatoriums zur Staatlichen Musikhochschule für wichtig genug erachtet, um an dieser klassischen Stätte deutscher Musik diesen Augenblick festlich hervorzuheben. Sie haben dies getan, weil Sie wissen, daß hier nicht nur eine Umbenennung erfolgt oder auch nur ein Wechsel des Trägers Ihres Konservatoriums sich vollzieht, sondern daß in dieser Ernennung zur Staatlichen Musikhochschule Leipzig ein Akt in der Reihe anderer sich vollzieht, die in ihrer Gesamtheit eine Neuorganisation des deutschen Musikbildungswesens darstellt, daß diese Umwandlung aber zugleich dafür Zeugnis ablegt, daß die deutsche Kunst nicht am Rande unseres völkischen Lebens steht, sondern im Zentrum, und daß darum das Reich selbst den Neubau eines umfassenden Musikerziehungswesens in seine Hand genommen hat.

Zwei bedeutende und glückliche Gegebenheiten bestimmen dabei unseren Weg. Zunächst die erste: unser Volk singt wieder, und es singt wieder echt von dem, was es selbst bewegt. Es offenbart wieder sich selbst in seiner Arbeit und in seinem Kampf, in seiner Sehnsucht und in seinem Stolz. Der wahren Lebenswerte wieder inne, hat es auch seine musikalische Sprache gefunden. Der Gesang eines neuen Glaubens in den Kampfkolonnen hinter der Hakenkreuzfahne, die Aufbruchsstimmung in den Liedern unserer Jugend und der alte Marschgesang deutscher Soldaten in einer neuen Zeit haben die Grundlagen für ein neues, echtes völkisches Musikleben geschaffen.

Auf der anderen Seite steht unverändert das reichste und höchste musikalische Erbe, das ein Volk dieser Erde überhaupt besitzt: die Schöpfungen unserer Meister. Die Werke unserer Meister sind aber nur so lange wahrhaft unsterblich, als ihre Erben, die deutschen Geschlechter nach ihnen, fähig sind, ihre erhabenen Schöpfungen immer wieder zum Erklingen zu bringen. Wenn irgendwo, so gilt hier die Mahnung

Goethes vollkommen: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!" Oder soll unser Volk in einer Zeit, wo seines Lebens Pulse wahrhaft neu lebendig schlagen, wo alle seine Kräfte durch den einen großen Deutschen geweckt und wie nie zuvor entwickelt und zum Einsatz gebracht werden, gerade auf dem Gebiete zurückbleiben, auf dem es in den Zeiten völkischer Not den ergreifendsten, aber auch triumphalsten Ausdruck seines Geistes gefunden hat? Die Forderungen, die ein Volk, dem der Ausdruck seiner Seele in der Musik Lebensnotwendigkeit ist, die Forderungen, die unsere großen deutschen Meister an uns erheben, können wir in der Zeit der Erfassung und Entwicklung aller Kräfte nicht dem Zufall oder einer privaten Initiative überlassen. Wir können uns auch nicht zufrieden geben mit der Scheinberechtigung jenes Einwandes, daß in der Zeit des Aufbruchs eines neuen volkstümlichen Singens die Bemühung um die Pflege der Meistermusik vergebene Liebesmüh' sei, so daß man also unser großes musikalisches Erbgut nach wie vor besonderen Kreisen von Konzert- und Theaterpublikum mit den für sie musizierenden Berufsvirtuosen überlassen müsse. Nein, wir gehorchen vielmehr in dieser Stunde des großen deutschen Aufbruchs der Forderung, dem Volk der Bach und Händel, der Haydn, Mozart und Beethoven, der Schubert und Schumann, der Weber und Wagner, der Brahms und Bruckner, den Weg zu einer auf die ganze Breite unseres Volkes hingelagerten Volksmusikkultur zu öffnen. Die breiten Schichten unseres Volkes sollen fähig werden, die Tonschöpfungen unserer Großen in sich aufzunehmen, Verantwortliche aber müssen den Weg finden, um ein Höchstmaß der musikalisch Befähigten aufzulesen und zu entwickeln, die Befähigtsten aber unter ihnen zu einem musikalischen Können heranzubilden, das für die vollkommene Wiedergabe des Meisterwerkes erforderlich ist.

Zwischen unseren Schulchören und den Spielscharen der HJ. einerseits und unseren ersten Kulturorchestern ist ein weiter Raum, der nach seinen Leistungsstufen und seinen Aufgaben mannigfaltig ist und darum auch mannigfaltig gegliedert und gestaltet werden will. Daß musikalische Begabung ein Gnadengeschenk des Himmels ist, bedingt nicht eine wilde Unordnung auf den Gebieten des musikalischen Bildungswesens.

Aus solchen Gedanken heraus habe ich die Neuordnung des musikalischen Bildungswesens in die Hand genommen und während des Krieges nicht aus der Hand gelassen. Das Ziel ist klar: Der vollendete, zur vollkommenen Wiedergabe der Meisterwerke fähige, dem Volksmusikleben aber nahe Künstler und neben ihm ein in seiner Gesamtheit zum Musikverständnis und lebendiger Anteilnahme am Musikgeschehen befähigtes Volk! Der Ansatzpunkt einer solchen Volksmusikerziehung aber ist in erster Linie die Schule. Hier im Schulunterricht muß bereits in der heranwachsenden Jugend die Wertschätzung der Musik und die Freude an der musikalischen Betätigung zugleich geweckt werden. Hier muß die erste Saat gelegt werden, die hernach zu der Bereitschaft eines tiefen, ernsten Künstlerlebens heranreifen soll. Das Nebeneinander jener beiden Aufgaben wird auch in der höchsten Schulform, in der Hochschule für Musik, noch sichtbar sein.

Aus solcher Zielsetzung habe ich vor zwei Jahren die neue organisatorische Form der deutschen Musikhochschule zum ersten Male in Salzburg verwirklicht. Die neue Musikhochschule in Leipzig zeigt den gleichen Aufbau.

Wie vollzieht sich nun dieser Neuaufbau der jüngsten Musikhochschule des Reiches? Ich habe schon ausgeführt, daß sich eine einheitliche, für die Gesamtheit unseres Volkes verbindliche und geschlossene Musikkultur nur gewinnen läßt durch bewußte, auf breitester Grundlage aufgebaute Musikerziehung, die sich zunächst an den ganzen Volkskörper wendet, um aus der Aktivierung und Anteilnahme jedes Einzelnen eine natürliche Auslese der Befähigten und Berufenen herzustellen, die auf diese Weise eine natürliche Brücke schlägt von der Musikausübung des Volkes, der Kunst des Laien und Liebhabers zum Leistungsschaffen des Einzelnen, zum Künstler.

Neben die elementare Musikunterweisung der Schule, die ich vorhin schon erwähnte, tritt die musikalische Erziehung des gesamten Volkes. Die Voraussetzungen hierfür sind bereits geschaffen durch meinen Erlaß vom 10. Februar 1939 über die Errichtung von „Musikschulen für Jugend und Volk". Damit sind nicht nur die Voraussetzungen geschaffen für eine Zusammenfassung der verschiedenen Bemühungen zur Volksmusikerziehung, sondern damit wird zugleich auf lange Sicht eine lebendige Musikpflege in Jugend und Volk zur Entfaltung gebracht. Diese außerschulische Musikerziehung der Jugend umfaßt Singklassenunterricht und instrumentalen Grundunterricht. Dabei ist wesentlich, daß in Vereinbarung mit der Reichsjugendführung der Unterricht in der Jugendmusikschule in den Dienstplan der Hitlerjugend aufgenommen wird. Die straffen Lebensformen der Jugend haben also auch Gültigkeit für die Jugendmusikschule.

Treten in dieser Gemeinschaftsarbeit, die der Leitung ausgebildeter Kräfte unterstellt ist, besondere Begabungen hervor, so werden sie den Fachschulen zugeführt, auf denen sich die Vorbereitung zur Musik als Beruf vollzieht. Auch für die Fachschulen werde ich demnächst reichseinheitliche Lehrpläne in Kraft setzen. Als Oberbau über das gesamte Musikerziehungswesens sind die Hochschulen errichtet, die durch hohe und anspruchsvolle Leistungsforderungen von den Studierenden durch anerkannte Meisterlehrer und durch allgemeine, auf umfassende Ausbildung gerichtete Erziehung dazu berufen sind, die Weltgeltung der deutschen Musik zu bewähren und weiterzuführen. Musikschulen für Jugend und Volk, Fachschulen und Hochschulen sind daher zu einem geschlossenen Komplex vereinigt, der es ermöglicht, eine einzig zusammenhängende Linie der musikalischen Ausbildung zu schaffen, welche unsere Kunst heraushebt aus ihrer früheren unfruchtbaren Beschränkung auf eine dünne Schicht von Begüterten und Bevorzugten, die sie zurückführt zu den reinen, unverbrauchten Quellen, denen alle ihre großen Meister seit jeher entstammten: zum Urgrund unserer ganzen, umfassenden völkischen Gemeinschaft.

Ich habe nun einmal vor Jahren über die Neugestaltung der allgemeinbildenden deutschen Schule gesagt: Sie wird soviel wert sein, wie der Erzieher, der an ihr wirkt. Ich muß dieses Wort nun auch ausdehnen auf die deutsche Musikerziehung.

Ist die Musik keine Privatangelegenheit mehr, dann kann auch der Musikerzieher keine Privatperson im herkömmlichen Sinne sein, sondern er tritt ein in das große Gesamterziehungswerk eines neuen deutschen Volkes. Er muß sich erfassen lassen von dieser neuen geschichtlichen Formungsaufgabe und die Musikerziehung als eine entscheidende Teilaufgabe in ihr empfinden.

Der Musikhochschule Leipzig ist zugleich die Heranbildung des Musikerziehers als Aufgabe zugegeben. Sie muß aus dieser neuen Schau angefaßt werden, und Leipzig hat damit die Aufgabe, den neuen Typ des Musikerziehers mit formen zu helfen und die Wege dieser neuen Ausbildung mitzugestalten. Diese Arbeit wird in ihrer Wichtigkeit von Ihnen noch besonders eingeschätzt werden, wenn ich Sie bekannt mache mit meinen Absichten für eine reichseinheitliche Regelung des Bildungsganges der deutschen Musikerzieher.

Das Musikerziehungswesen wird in seinem ganzen Umfang der Aufsicht des Staates unterstellt. Eine solche staatliche Aufsicht war bisher nur in einzelnen Ländern angebahnt worden, und zwar in Preußen, Thüringen, Anhalt, Hessen und Baden. Da jedoch in den anderen Ländern weder eine staatliche Aufsicht noch von Staats wegen eine Ordnung des Musikerziehungswesens herbeigeführt worden ist, hat sich im Reichsgebiet ein Zustand der Rechtsunsicherheit ergeben, der eine Fülle von Unzuträglichkeiten im Gefolge gehabt hat und teilweise noch hat. Dieser Zustand ist im Hinblick auf den nationalsozialistischen Totalitätsgedanken und die immer mehr sich durchsetzende Auffassung der Reichseinheit nicht länger tragbar. Er kann nur beendet werden durch eine reichseinheitliche Ordnung unter Einschluß der neuen Reichsgaue und neu hinzugekommenen Gebiete.

In neuerer Zeit wurde eine Aufspaltung des Musikerziehertums in Jugend- und Volksmusikleiter einerseits und in den allgemeinen Typ des Musikerziehers andererseits angestrebt. Diese Tendenzen bergen zwangsläufig die große Gefahr einer Zersplitterung des Musikerziehungswesens in sich, wodurch die Einheit der Führung in Frage gestellt wird. Es kann daher künftig nur einen Typ des Musikerziehers geben, der allen Anforderungen innerhalb der nationalsozialistischen Volksmusikerziehung gerecht wird, mit dem also sowohl die hohe künstlerische Verantwortung einer musikalischen Berufserziehung wie auch gleichzeitig die musische Volkstumsarbeit in engerem Sinne gewährleistet ist. Dieser Typ des Musikerziehers läßt sich aber nur schaffen, wenn seine Ausbildung umfassend und reichseinheitlich geordnet wird.

Diesen Anforderungen trägt eine neue, für das gesamte Reichsgebiet verbindliche Ausbildungs- und Prüfungsordnung für Musiklehrer Rechnung, die zugleich anstelle des überholten, aus liberalistischen Gedankengängen heraus entstandenen Inhaltes einiger noch heute gebräuchlicher Prüfungsordnungen nunmehr in aller Form die nationalsozialistischen Erziehungsgrundsätze zum Durchbruch kommen läßt. Sie beseitigt vor allem jeden Vorrang einer irgendwie intellektualistisch gearteten Bildung gegenüber der nach nationalsozialistischer Auffassung viel wichtigeren künstlerischen

und musischen Gesamterziehung. Insbesondere tritt, wie ich schon eingangs sagte, an die Stelle der Vorstellung eines sogenannten „privaten" Musiklehrers der Musikerzieher, der über die Enge seines Faches hinaus in die gesamte Volksbildungsarbeit hineinwächst. Damit wird zugleich die praktische Ausbildung der Musikerzieher für die Leitung von Sing- und Spielscharen sichergestellt. Die Teilnahme der Studierenden an einem Schulungslager ist vorgesehen, die vorwiegend der Vorbereitung auf die volkserzieherischen Aufgaben dienen soll. Durch die neue Ordnung wird die staatliche Musiklehrerprüfung — von ganz bestimmten Ausnahmen abgesehen — für das gesamte Reichsgebiet die alleinige Voraussetzung für die künftige Ausübung des Musikerzieherberufs.

In untrennbarem Zusammenhang hiermit steht aber zugleich die Neuordnung der bisher bestehenden Musiklehranstalten, des Musikschulwesens überhaupt. Die gleiche Willkür und unübersichtliche Vielfalt, die im Reiche auf dem Gebiete des Einzelunterrichtswesens herrscht, ist auch hinsichtlich der privaten, ja sogar auch öffentlichen Unterrichtsanstalten festzustellen. Über die Anforderungen, die an eine Musikschule, ein Konservatorium, eine Landesmusikschule oder gar an eine Hochschule zu stellen sind, gehen die Ansichten in verschiedenen Teilen des Reiches weit auseinander. Auch diesem Zustand kann nur durch eine reichseinheitliche Ordnung abgeholfen werden, durch die im ganzen Reichsgebiet eine gleichgeartete staatliche Aufsicht über das gesamte Musikschulwesen eingeführt wird. Auch diese Ordnung tritt in allernächster Zeit für das gesamte Reichsgebiet in Kraft.

Die Staatliche Musikhochschule Leipzig hat aber ihre Ziele noch weiter gesteckt, indem sie außer der Musik und der Musikerziehung auch die darstellende Kunst in den Rahmen ihrer Ausbildungsarbeit einbezieht. Es kommt darin allgemein das Bestreben zum Ausdruck, die gesamte Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses für die sogenannten transitorischen Künste dem Verantwortungsbereich der Musikhochschulen zuzuweisen. Es geschieht dies aus der Erkenntnis heraus, daß alle Kunstübung, die der lebendigen Wiedergabe eines literarisch fixierten Werkes dient — sei es nun eine musikalische Komposition, eine Oper, ein Drama oder eine Tanzschöpfung — oder umgekehrt: daß alle Kunst, die zu ihrer Darstellung des nachschaffenden Vermittlers bedarf, in ihrem Wesen und nach ihren Wirkungsgesetzen eine Einheit oder jedenfalls eine Gemeinsamkeit bildet. Mit völlig überzeugender Deutlichkeit tritt uns diese Tatsache im Kunstwerk der Oper entgegen, die zunächst schon als Kunstwerk ein komplexives Wesen ist, in dem dramatische Dichtung, Musik und tänzerische Bewegtheit zu einer Einheit, und zwar, wie wir wissen, zu einer immer wieder bezwingenden Einheit verwachsen; demgemäß bedarf es auch zu ihrer Wiedergabe vielfältiger künstlerischer Kräfte, und zwar sängerischer, schauspielerischer und tänzerischer Kräfte neben den rein musikalischen und den mehr an der Außenseite wirkenden bildnerischen und technischen. Ja, es zeigt sich nicht selten die Notwendigkeit, daß der Opernsänger in seiner Person jene drei künstlerischen Hauptkomponenten in der darstellenden Kunst vereinigt: Die sängerische, die schauspielerische und die

tänzerische. Auf alle Fälle aber läßt sich von hier aus das Einheitsbedürfnis der darstellenden oder dramatischen Künste deutlich erkennen — es ist ja auch symbolisiert durch den gemeinsamen Wirkungsort, die Bühne — und so dürfte die pädagogische Notwendigkeit des einheitlichen Zusammenschlusses auch der Ausbildungseinrichtungen für diese Kunstgebiete unabweisbar sein. Mehrere Musikhochschulen des Reiches sind auf diesem Wege schon vorangegangen und haben ihren Opernschulen entweder Schauspielschulen oder Tanzschulen oder auch beides angegliedert. Ich begrüße diese Entwicklung, die der eigenen Initiative der Hochschulen entsprungen ist, und werde sie begünstigen, wo immer sie einem Bedürfnis entspricht. Ich verspreche mir davon eine überaus segensreiche gegenseitige Durchdringung dieser Gebiete und einen fruchtbaren Austausch ihrer spezifischen künstlerischen Impulse.

Auch mit der Pflege dieser besonderen Aufgaben bleibt Leipzig einer großen Tradition getreu, die mit dem Wirken der Caroline Neuber, um nur sie zu nennen, und den tiefen Eindrücken verbunden ist, die von ihr ausgehen auf Gotthold Ephraim Lessing, den Schöpfer des deutschen Dramas. Ich darf es mir versagen, an dieser Stätte und in dieser Stadt die gewaltigen Namen zu beschwören, die bei allem, was hier zur Pflege deutscher Musik geschieht, segnend und verpflichtend über ihr schweben. Leipzig hat den Segen und die Verpflichtung dieser Namen stets empfunden. Das Landeskonservatorium ist nicht nur eine Bildungsstätte deutscher Musiker, sondern auch deutscher Meister geblieben. Mit dem Namen Max Regers behauptet Leipzig bis an die Schwelle unserer Zeit den alten Glanz. Wenn ich in dieser Stunde den Wunsch ausspreche, daß es auch die neuen Aufgaben mit der gleichen Hingabe und mit dem gleichen Erfolg pflegen möge, wie in der Vergangenheit, so tue ich das in der Zuversicht, ja in der Gewißheit, daß dieser Wunsch sich erfüllen wird: in einer Zeit der Gnade, die unserem Volke nicht nur die Güter unseres Deutschlandliedes in nie dagewesener Vollkommenheit zur Wirklichkeit werden ließ, Einigkeit und Recht und Freiheit, sondern auch der faustischen Sehnsucht in die ewigen Räume aufs neue die Schwingen wachsen ließ, ein Geschenk, das nach Platon die Himmlischen nur alle 1000 Jahre einmal den Sterblichen zuteil werden lassen.

BÜHNENBILD UND MUSIK VON GERHARD PIETZSCH

Zwischen Bühnenbild und Musik muß ein wohlabgemessenes Verhältnis walten. Das klingt selbstverständlich, doch verbirgt sich hinter dieser Forderung eine Fülle von Fragen, deren Beantwortung nicht leicht ist. Überkommene Anschauungen und Gewöhnung, das Verlangen nach Werktreue und stilgerechter Darstellung, der Gegensatz von schöpferischem Gestaltungswillen und zeitbedingter Vorstellung schaffen Schwierigkeiten, die es manchmal kaum möglich erscheinen lassen, eine befriedigende Lösung und dieses wohlabgemessene Verhältnis zu finden.

Beispiele dafür bieten nicht nur die Werke Richard Wagners, sondern vor allem auch die Opern aus vorklassischer Zeit, obschon alle diese Werke viele Male aufgeführt und

die damit verbundenen Fragen auf verschiedene Weise beantwortet worden sind. Wir aber befinden uns ihnen gegenüber in einer ganz neuen Lage, weil unsere Zeit im Begriff ist, eine neue Anschauung vom Wesen des Theaters und der Musik zu schaffen. So geschieht unsere Befragung unter einem neuen Gesichtspunkt nicht um des neuen Blickpunktes willen, sondern weil sie an Wesentliches in unserem Verhältnis zur Oper überhaupt rührt.

Untersuchungen zu unserer Frage nach dem Verhältnis von Bühnenbild und Musik sind noch kaum vorgenommen worden. In der nicht sehr umfangreichen Literatur über das Bühnenbild gleitet man meistens daran vorbei. Einzig und allein in der neuen Arbeit von Joachim Eisenschmidt „Die szenische Darstellung der Opern Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit" erfolgt ein Vorstoß in dieser Richtung, jedoch ohne daß diese Frage als grundlegendes Problem erkannt wird. Daß sie das Kernproblem unserer Zeit ist, hat nur Emil Preetorius ausgesprochen, dessen „Gedanken zur Kunst" auch zu den folgenden Erörterungen Anlaß gaben.

*

Selbst kleine Theater, sofern sie sich wenigstens das Ziel gesteckt haben, ein Kulturtheater zu sein, legen heute den größten Wert darauf, daß bei der Neueinstudierung eines Repertoirestückes auch die dem Maler und Techniker durch das Werk gestellten Aufgaben neu gelöst werden. In erhöhtem Maße gilt das für die großen Repertoiretheater, obschon man gerade an ihnen daneben auch Aufführungen in einem szenischen Gewande finden kann, das 20 Jahre alt, wenn nicht noch älter ist. Es gibt unter ihnen Bühnen, an denen Werke wie der Evangelimann, Bohème, Butterfly u. a. noch in der Dekoration und Ausstattung der Uraufführungszeit gespielt werden, während andererseits Werke wie die Ring-Tetralogie, die Meistersinger, aber auch Carmen, Othello, Aida oder irgendeine Lortzing-Oper bereits mehrmals in neuem szenischen Gewande erschienen.

Dabei kann man beobachten, daß mitunter der Neueinstudierung eines an sich beliebten Repertoirestückes gerade auf Grund der neuen szenischen Gestaltung kein Erfolg beschieden ist und das Interesse an diesem Werk sogar nachläßt. Dann aber beweisen oftmals wieder Werke, die schon lange nicht mehr als bühnenwirksam galten, durch das neue Gewand das Gegenteil. Man kann dabei ferner feststellen, daß die Mittel szenischer Gestaltung, die bei dem einen Werk mit größtem Erfolg angewendet wurden, bei einem anderen Stück keine sonderlich große Wirkung erzielen, ja vielleicht sogar hinsichtlich des Eindruckes auf den Zuhörer des Gegenteil erreichen.

Wie kommt das? Warum tauchen sogleich, wenn man den Ursachen dieser Feststellungen weiter nachforscht, Fragen auf, die die Beziehungen zwischen Bühnenbild und Musik heute als nicht mehr so einfach erscheinen lassen wie in früheren Zeiten?

Fragen tauchen nur auf, wenn etwas nicht mehr selbstverständlich ist. Selbstverständlich ist uns nicht mehr die Anschauung, daß unsere Zeit die höchste Stufe künstlerischer Entwicklung darstellt, zu der die früheren Epochen nur Vorstufen bildeten.

Diese Anschauung eignete in hohem Maße dem vergangenen Jahrhundert, das sich noch als Träger einer großen, ungebrochenen künstlerischen Tradition fühlen konnte. Zur Aufführung gelangten dementsprechend auch nur vorwiegend Werke, die aus diesem Traditionsbewußtsein geschaffen waren. Werke früherer Epochen wurden nur dann berücksichtigt, wenn sich auf sie die Gesetze der eigenen Epoche in irgendeiner Form anwenden ließen. Der eigene Stil wurde dann diesen Werken einfach aufgezwungen. Beispiele dafür sind die Bearbeitungen von Werken Gluck's und Mozart's aus der Jahrhundertwende.

Ereignisse verschiedener Art haben diese Kunstauffassung als fragwürdig erscheinen lassen. Für uns bildet jede Epoche eine in sich geschlossene Einheit, die ihren eigenen Stil auf Grund der nur ihr eigenen Voraussetzungen geschaffen hat. Das gilt für die Musik ebenso wie für alle anderen Künste.

Es ist uns deshalb unmöglich die Einstellung zu teilen, die aus dem Rundschreiben spricht, mit dem einst der deutsche Verleger von Verdi's „Maskenball" für die Aufführung dieses Werkes warb: „Diese Oper hat in Wien, Berlin ... so außerordentliches Glück gemacht, daß wir dieselbe mit bester Überzeugung als eine Repertoire-Oper empfehlen können, welche bei der anerkannten Bedeutsamkeit der Verdi'schen Composition und bei der gesanglichen Dankbarkeit noch den Vortheil gewährt, daß die Auber'sche Oper so ziemlich überall scenisch steht und bei dem gleichen Inhalt mit der Verdi'schen nur das Umstellen der Parthien nöthig wird, indeß alle scenischen Apparate für die Auber'sche Oper auch für die Verdi'sche zu verwenden sind." Folgerichtigerweise müßte man dann auch die vielen Orpheus-, Daphne-, Armida-, Iphigenien- und Romeo-Opern jeweils in der gleichen Dekoration spielen, ja sogar für Schiller's und Verdi's Don Carlos, Goethe's und Gounod's Faust oder Shakespeare's und Sutermeister's Romeo und Julia dieselben Bühnenbilder verwenden können.

Die Begründung dafür können wir nur aus der Erkenntnis des Wesens der Oper geben. Sie allein kann uns lehren, warum und worin sich die Dekoration eines Schauspieles von der einer Oper zu unterscheiden und wie sich Bühnenbild und Musik zueinander zu verhalten haben.

Die Oper ist eine Schöpfung der italienischen Renaissance-Musiker. Wie alle anderen Künste, so fand auch sie an den Fürstenhöfen jener Zeit ihre vorzüglichste Pflegestätte, ja man kann sie sogar als die höfischste unter allen Kunstformen bezeichnen. Ihr Hauptmerkmal ist der von Instrumenten begleitete einstimmige Gesang, also die menschliche Stimme als führendes Element. Das wird bereits in den ersten Diskussionen über das Wesen der Oper hervorgehoben. Der Kronzeuge dafür ist Giovanni Battista Doni mit seiner Abhandlung „Della musica scenica", die eine Fülle von aufschlußreichen Hinweisen enthält. Aus seinen Darlegungen geht hervor, daß, neben anderen Beweggründen, das Streben nach neuer Natürlichkeit, nach Erlösung der Stimme aus dem polyphonen Verband, zur Schaffung der neuen Kunstform „Oper" führte, die in der Herausstellung der melodisch führenden Stimme gipfelte.

Ihr natürlicher Träger ist der singende Mensch. Er ist zugleich Ausdruck dieser individuellen Melodik.
Ist aber der singende Mensch als das Wesentliche der Oper erkannt, so ergibt sich, daß die Dekoration und alle anderen Bestandteile dieser Kunstform auf ihn ausgerichtet sein müssen. Wenn alles, was auf der Bühne geschieht, singend dargestellt wird, so wird das ganze Geschehen aus der Wirklichkeit herausgehoben. Es ist eine fantastische Traumwelt, in der wir uns und in der sich der singend dargestellte Mensch bewegt. Was er tut und wie er es tut, muß dieser Scheinhaftigkeit entsprechen. Das ist ein Grundgesetz der Oper, dem sich alles unterwerfen muß. Niemand hat das klarer erkannt als Herder, der einmal sagt: Einmal in eine Welt gesetzt, in der alles singt, alles tanzt, entspreche auch die Welt ringsum dieser Gemütsart: sie bezaubere.
Der Gegensatz zum Schauspiel ist damit ohne weiteres klar. Ein Bühnenbild, das den Erfordernissen dieser irrealen Welt entspricht, kann nicht den Anforderungen des stets viel realeren Wort-Dramas gerecht werden. Es wird, ganz gleich ob das Wort-Drama stärker dem Gedanken oder der Handlung verhaftet ist, stets ein „Zuviel" enthalten.
Ganz kurz gestreift werden muß aber noch die Gestaltung des Bühnenbildes innerhalb der wichtigsten Epochen der Operngeschichte.
Die ersten Jahrzehnte nehmen dabei insofern eine Sonderstellung ein, als in Anlehnung an das antike Drama der Versuch gemacht wurde, die Oper dem Festspielgedanken dienstbar zu machen. Sie bildete im Rahmen höfischer Festveranstaltungen den krönenden Schlußstein und gipfelte fast stets in der Verherrlichung des Fürsten, dem sie gehörte. Da sehr oft Mitglieder des Hofes an der Aufführung tätig anteilnahmen und der Herrscher durch die Schlußhuldigung in das Spiel einbezogen wurde, so bestand keine schroffe Trennung zwischen Ausführenden und Zuhörern. Ein gemeinsames Band umschloß vielmehr beide. Infolgedessen kannte das Theater des Frühbarock keine scharfe Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum. Die Logen des Parketts und der Ränge setzten sich beispielsweise bis auf die Bühne fort, und dieser Verschmelzung beider Kreise diente auch das Bühnenbild, das mit seiner strengen Architektur den wirklichen Raum fortzusetzen und ins Grandiose zu steigern bemüht war.
Schon früh setzte sich aber von Italien aus ein neuer bühnengestaltender Wille durch. Die Einheit von Zuschauerraum und Bühne wurde aufgehoben, die Bühne durch einen Vorhang vom Zuschauer getrennt und durch die neue Wandeldekoration zu einem Guckkasten gemacht, in dem gewissermaßen vor dem Zuschauer lebende Bilder vorbeizogen. Das heißt mit anderen Worten, daß hier die Musik und mit ihr der singende Mensch als Individualerscheinung über das Gemeinschaftsideal den Sieg davontrugen und die Irrealität der Oper auch schon äußerlich betont wurde. Vor der Bühne saßen nun Menschen, für die die Vorgänge auf der Bühne nur ein Gleichnis blieben und die sich von der Musik in ein Traumland entführen ließen, in dem alle Gesetze der Logik aufgehoben waren.

Dieser vom Hochbarock aufgerichteten Welt des schönen Scheins entsprach auch das Bühnenbild, wie es uns beispielsweise die Stiche eines Galli-Bibiena zeigen. Seine Bühnenbauten, gleich ob Architektur oder Landschaft, waren keine realen Bauten. Alles war gemalt und zwar technisch raffiniert perspektivisch gemalt. Ein Mißverhältnis zwischen Wirklichkeit und Schein war dadurch ausgeschlossen, daß ja auch die Art der Bewegung der handelnden Personen und deren Kostüme unwirklich waren. Ihre Bewegungen waren tänzerisch stilisiert und die Kostüme ein Fantasiegebilde aus modischer Tracht und historischer Treue. Die Handlung aber war nicht nur stets der Sage oder dem sagenhaften Altertum entnommen, sondern auch dadurch jeder Realistik enthoben, daß sie gleichsam nebenbei abrollte in der musikalisch minderwertigen Form des Rezitativs. Verstärkt wurde dieser Eindruck der Scheinhaftigkeit noch durch die Art der Stimmenbehandlung, die durch die stark instrumentale Führung der Stimme und die Bevorzugung der Kastratenstimme stärkste irrationale Klangwirkungen erreichte.

Gegen diese bis zur höchsten Vollendung entwickelte Welt des schönen Scheins entbrannte nun um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein heftiger Kampf, dessen geistiger Urheber J. J. Rousseau war. Wie am Ende des 16. Jahrhunderts der Wille zur neuen Natürlichkeit über die Kunst der Polyphonie siegte, so jetzt der Wille zur Natur über die als Unnatur empfundene alte Opernform. Diese Bewegung gipfelte in der Opernreform Gluck's, der die Wendung von der Arienoper zum dramatisch aufgebauten und psychologisch begründeten Musikdrama vollzog und damit die entscheidendste Wendung in der Operngeschichte herbeigeführt hat.

Sein Streben nach „Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit" spiegelt sich auch im zeitgenössischen Bühnenbild, das sich von aller übertriebenen Fantastik und von der Verwendung technischer Mittel um ihrer selbst willen abwendet. An ihre Stelle tritt das Streben nach wahrscheinlicher und vernunftgemäßer Darstellung. Dieses Prinzip, das sich bereits bei Servandoni ankündigt, findet seine Erfüllung erst in den Dekorationen Schinkels, ist jedoch literarisch schon in Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste" (1774) fixiert, wo es heißt: „Der Baumeister der Schaubühne muß ein Mann von sicherem Geschmack sein, und bei jeder veränderten Szene genau überlegen, wohin der Dichter zielt. Dann muß er ... alles so einrichten, daß das Auge zum Voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde. Die Szenen der Natur und die Aussichten, welche die Baukunst dem Auge zu verschaffen im Stande sind, können jede leidenschaftliche Stimmung annehmen ... Aber er muß sich genau an die Bahn halten, da der Dichter folget: nichts unbedeutendes, zum bloßen Küzel des Auges; viel weniger etwas überraschendes, das dem herrschenden Ton der Empfindung widerspricht."

Dieses klassizistische Ideal der Stilbühne wurde jedoch bald von dem der Romantik verdrängt. Das neue romantische Klangideal, das immer neue musikalisch-technische Ausdrucksmittel schuf, forderte auch eine erneute Umwandlung des Bühnenbildes. So vollzieht sich im Laufe des 19. Jahrhunderts die Entwicklung von der Stilisie-

rung zur Naturnachahmung, die in der romantisch-naturalistischen Bildgestaltung der Wagnerschen Dramen gipfelt, deren Problem immer die Übersetzung des „naturwahren“ Bildes in den dreidimensionalen Bühnenraum bilden wird.
Hier liegt nun auch für uns die Problematik. Aber sie besteht für uns nicht allein in der Frage der technisch-künstlerischen Verwirklichung einer durch ein solches Werk gestellten Forderung, sondern vielmehr noch darin, daß wir einerseits dem Kunstideal unserer Väter und Großväter entwachsen sind, andererseits ein neues, allgemeingültiges noch nicht besitzen. Alle unsere szenisch neuen Gestaltungen älterer Werke sind deshalb in einem gewissen Sinne immer nur Versuche, ihnen den Rahmen zu geben, der unserer Vorstellungswelt entsprechen könnte.
So läßt sich die eingangs gemachte Feststellung erklären, daß an sich repertoireständige Werke durch eine neue szenische Gestaltung plötzlich an Wirksamkeit verlieren oder sich wenigstens doch schon nach einigen Jahren eine erneute szenische Gestaltung notwendig macht. Es erklärt sich ferner daraus, wieso die alte Inszenierung eines Werkes wie beispielsweise der Evangelimann oder Bohème, die noch aus der Zeit der Uraufführung bzw. deutschen Erstaufführung stammt, bühnenwirksamer sein kann als eine jetzt vorgenommene neue Inszenierung. Wenn uns auch Einzelheiten einer solchen alten Inszenierung als überholt anmuten mögen, so ist doch andererseits die künstlerische Geschlossenheit der Aufführung, die innere Übereinstimmung zwischen Werk und Wiedergabe so stark, daß sie die Diskrepanz zwischen dem künstlerischen Empfinden beider Zeiten zu überbrücken vermag.
Damit nähern wir uns wieder der Frage nach dem Verhältnis von Bühnenbild und Musik. Denn wenn wir nachforschen, was eigentlich die Geschlossenheit einer solchen „alten“ Aufführung ausmacht, so ergibt sich die Tatsache, daß die textliche, musikalische und szenische Gestaltung aus den gleichen Quellen gespeist sind: aus dem großen Traditionszusammenhang einer uns entschwundenen Epoche.
Nun ist es selbstverständlich unser gutes Recht eine Aufführung zu „modernisieren“, wenn uns daran etwas als nicht mehr unserem Empfinden entsprechend anmutet. Es ist weiterhin begreiflich, daß diese Übertragung in eine unserem Empfinden gemäße Form dort einsetzt, wo die Diskrepanz zwischen unserer und einer früheren Einstellung am meisten ins Auge springt, nämlich beim Bühnenbild, bei der szenischen Gestaltung. Man muß aber dabei heute besonders berücksichtigen, daß wir — bewußt oder unbewußt — deswegen besonders empfindlich geworden sind, weil uns auf Grund verschiedener Einflüsse die mannigfaltigen Erscheinungen unserer künstlerischen Vergangenheit in dem Sinne gegenwärtig sind, daß wir von jeder die Vorstellung eines in sich geschlossenen Kunstwerkes als Ausdruck einer ganz bestimmten, einmaligen Welt haben. Wird nun einer der drei Faktoren — Text, Musik, szenische Gestaltung — zu stark verändert, so ergibt sich eine innere Diskrepanz zwischen Werk und Wiedergabe, die für uns eine künstlerische Befriedigung unmöglich macht.

Carmen, eine der beliebtesten Repertoireopern und zugleich das Werk, das man vielleicht als die französischste aller französischen Opern ansprechen kann, erlebte man z. B. in den letzten Jahrzehnten auf den deutschen Bühnen vielfach in einer szenischen Gestaltung, die weniger das Drama der Leidenschaften und die schicksalhafte Begegnung zweier Menschen betonte, als vielmehr die an sich ganz peripheren sozialen Kontraste der Handlung. In Carmen wurde nicht so sehr der „Weibsteufel" als das asoziale Element und dessen Kampf gegen alles was Sitte, Ordnung und Gesetz heißt, gesehen. Das mußte sich auch im Bühnenbild abzeichnen, und so wurde der Schauplatz des ersten Bildes in ein Elendsviertel modernen Gepräges verlegt mit trostlos eintönigen Häuserfronten, bar aller Farbe und aller pittoresken Elemente, die uns Deutsche — wenigstens in der Vorstellung — den Süden als das Land unserer ewigen Sehnsucht erscheinen lassen. Diese erbarmungslose Realistik bestimmte dann auch noch wesentlich den Charakter des vierten Bildes.

So sehr nun der Mut des Bühnenbildners und Regisseurs zu dieser unsentimentalen Bühnengestaltung zu bewundern ist und so richtig sie als „moderne" Menschen den Süden gesehen haben mögen, so wenig entspricht diese Gestaltung der „Oper" Carmen und schon gar nicht der Musik Bizet's. Es gibt schwerlich etwas Beschwingteres und Farbsprühenderes als seine Musik. Durchsichtigkeit und Knappheit in der Diktion eignen ihr in hohem Maße. Sie ist voller Ahnungen und Andeutungen und — Gegensätzlichkeit. Nirgends eine Spur von Monotonie.

Diese Duftigkeit muß auch das Bühnenbild besitzen und die Weiträumigkeit für die Vielfalt der Stimmungen dazu. In ihm muß die Farbigkeit der Partitur sichtbare Gestalt gewinnen. Wie die Musik über die Logik des Gedankens triumphiert, so muß hier der Bühnenbildner über die Wirklichkeitstreue des Fotografen siegen. Die Carmen von Bizet ist nun einmal — unbeschadet ihres überzeitlichen Problemes — kein modernes Gesellschaftsdrama, sondern eine Oper, die in Sevilla um 1820 spielt und von einem Franzosen in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts komponiert wurde. Das heißt mit anderen Worten, es ist ein romantisches Werk von ausgesprochen romanischem Gepräge. Daran darf man nicht rütteln. Das muß man bejahen oder ablehnen oder — szenisch, musikalisch und textlich ganz neu schaffen. Dann aber ist es eben kein Bizet mehr.

So bliebe also letzten Endes doch keine Möglichkeit, dieses Werk szenisch anders zu gestalten als zur Zeit seiner Uraufführung? Doch, sie ist vorhanden. Nur muß der Bühnenbildner an zwei Gegebenheiten festhalten: er hat es nicht mit der realeren Form des Wort-Dramas zu tun, sondern mit einer irrationalen Opernhandlung und mit einer romantischen dazu. In der Gestaltung des romantischen Bildeindruckes dagegen ist er frei. Ihn muß er aus unserem Empfinden heraus formen. „Romantische" Landschaften haben beispielsweise Ruysdael, Caspar David Friedrich und Arnold Böcklin gemalt. Aber aus jeder spricht eine andere Lebenshaltung. So etwa müßte im Einklang mit der Musik auch der heutige Bühnenbildner den romantischen Vorwurf unserer inneren Schau anpassen.

Noch mehr muß man sich vor einer solch unangebrachten Realistik und vor einer Annäherung an das Wort-Drama bei den Opernschöpfungen Mozart's hüten. In seinen „Figaro“ beispielsweise wieder die politisch-epigrammatische Schärfe des als Grundlage dienenden Werkes von Beaumarchais hineinkomponieren zu wollen, wäre völlig abwegig. Man vergleiche dazu da Ponte: „Im Finale müssen ferner nach alter Theatersitte alle Sänger auf die Bühne kommen, mag ihre Zahl auch noch so groß sein. Dann müssen sie einzeln, zu zweit, zu dritt, zu sechst, ja selbst sechzig Mann hoch Arien, Duette, Terzette, Sextette, Sessantette singen. Sollte dies auch der Natur des Dramas zuwiderlaufen, so muß der Dichter dennoch Mittel und Wege finden, es zu ermöglichen. Sei es selbst auf Kosten der gesunden Vernunft und aller Regeln des Aristoteles.“ Klarer kann man wohl das Wesen der Oper jener Zeit nicht beschreiben.
Es wäre aber ebenso abwegig, das Werk in einem streng spanischen Milieu zu spielen. Mozart's Musik ist alles andere als pittoresk und südländisch gefärbt. Wohl bedient sie sich der Formen der italienischen opera buffa, ihr Wesen jedoch ist urdeutsch.
Vor allem muß man immer daran denken, daß seine Musik unerhört klar und übersichtlich geformt ist. Nicht die Harmonik, sondern die Linie herrscht, und zwar eine höchst beschwingte und graziöse Linie. Sie muß sich auch im Bühnenbild abzeichnen, das viel mehr einem kolorierten Kupferstich aus jener Zeit als einem farbenprächtigen Gemälde gleichen sollte. Besonders ins Auge fallend ist das etwa bei einem seiner frühen Werke wie „Die Gärtnerin aus Liebe“. Es gab dazu einmal Bühnenbilder, deren Bildwirkung an und für sich bezaubernd war. Sie hatte ein Maler geschaffen, der die Welt des Rokoko mit den Augen des Impressionisten gesehen hatte. Ein durchaus möglicher Blickpunkt, der aber sofort seine Richtigkeit verliert, wenn zu diesem Bilde Mozart's Musik ertönt. Dann wirkt das Bild mit einemmal durch seine Farbigkeit zu schwer und verwirrend. In ganz ähnlicher Weise gilt das auch für „Cosi fan tutte“ und die „Entführung“, nur ist bei letzterer noch zu beachten, daß es sich nicht um die Abbildung eines „echten“ Orient handelt. Ähnlich wie bei den barocken „Chinoiserien“ fernöstliche, müssen hier „türkische“ Elemente in das Bühnenbild verwoben werden, das im übrigen von der Wiener Kultur der Mozart-Zeit bestimmt ist.
Wie stark also das Bühnenbild vom Charakter der Musik bestimmt ist und daß es nicht ausschließlich vom Schauplatz und der Zeit der Handlung her geformt sein darf, erhellt auch noch aus einer Betrachtung der Lortzing'schen Spielopern. Lortzing repräsentiert ausgesprochen das Biedermeier. Wie seine Figuren singen — und auch was sie singen, da er ja selbst den Text zu seinen Opern schrieb — das entspricht ganz der Gefühlswelt dieser Zeit. In die mittelalterliche oder barocke Welt seiner Handlungen mischt sich also stets ein biedermeierlicher Grundton. Er muß auch in den Bühnenbildern spürbar sein. Nun war bei seinem „Zar“ beispielsweise die Gefahr, ihn in einem streng barocken Rahmen zu spielen, von vornherein durch die Zeitlosigkeit der holländischen Tracht und den mehr oder weniger zeitlosen Charakter einer älteren Schiffswerft gebannt. Auch mag in diesem Falle, da das Werk von seiner Uraufführung an unterbrochen im Spielplan steht, die Tradition eine grundlegende Änderung

des Bühnenrahmens verhütet haben. Anders jedoch verhielt es sich mit seiner Oper „Der Großadmiral“, die erst vor wenigen Jahren wieder in die Spielpläne aufgenommen wurde. Hier konnte man szenische Gestaltungen sehen, die jene Beziehungen zwischen Bühnenbild und Musik außer Acht ließen. Darunter gab es Bilder, die das Alt-England des 15. Jahrhunderts in bezaubernder Weise vor unseren Augen erstehen ließen und bei der Aufführung dennoch nicht gefielen. Warum? Weil sie von dem Wesen Lortzing'scher Musik auch nicht eine Spur widerspiegelten.
Aus dem bisher Gesagten geht nun auch schon hervor, was bei der Gestaltung der Bühnenbilder zu Richard Wagner's Werken zu beachten ist, obschon da noch manches andere hinzukommt. So kann bei ihm beispielsweise nicht auf historische Treue verzichtet werden. Denn abgesehen davon, daß viele Schauplätze seiner Handlungen uns aus unserer geschichtlichen Vergangenheit vertraut sind, entstammen seine Werke einer Zeit, die, gegenüber früheren Epochen, maßgebend vom Historismus bestimmt war. Aber auch dabei ergibt sich noch eine wichtige Einschränkung: selbst dieser historisch mehr oder weniger genau bestimmbare Schauplatz ist mit den Augen Richard Wagner's gesehen, oder anders ausgedrückt: mit den Augen und aus dem Gefühl eines Romantikers. Dieses Gefühl aber ist ganz stark bestimmt von dem Erlebnis der Natur, die in seinem Schaffen eine Rolle spielt wie kaum bei einem anderen Meister. Man könnte deshalb einen romanischen Burghof von nicht zu überbietender historischer Echtheit aufbauen — er würde nicht zu Wagner's Musik passen, wenn sich nicht auch in ihm das romantische Naturerlebnis spiegelte, von dem die Töne künden. Das gleiche gilt für die Wartburg-Szenen, um vom „Ring“ ganz zu schweigen, in dem die Natur ein die Handlung stark mitbestimmender Faktor geworden ist. Wenn hierbei nicht die Klangvision ins Optische übersetzt wird, so bleibt ein Wesenszug dieser Kunstwerke unerfüllt. Dabei ist es für unsere Betrachtungen zunächst ganz unwesentlich, wie das geschieht, ob durch Malerei, Plastik oder Lichteffekte. Man könnte ganz allgemein vielleicht nur sagen, daß ein sinnvolles Zusammenwirken all dieser Elemente umso notwendiger ist, je stärker die Musik Farben- und Raumeindrücke zu geben bemüht ist.
Aus dieser engen Beziehung, ja Abhängigkeit des Bühnenbildes von der Musik ergibt sich — zumindest für die Werke, die dem Boden der geschilderten großen Tradition entstammen — schließlich noch eine Forderung, deren Nichtbeachtung zwar gerade aus dem Bestreben nach größtmöglicher naturalistischer Bildwirkung verständlich ist, aber dennoch wegen des Wortes „romantisch“ gebieterisch Beachtung verlangt: nämlich die Forderung, nicht Möglichkeiten des Films auf der Bühne nachahmen zu wollen. Abgesehen davon, daß das immer nur unvollkommen gelingen wird, sind die Voraussetzungen der Bühne und des Filmes ganz verschiedene. Vor allem, wenn es sich um eine Opernbühne handelt. Hier steht die Musik und mit ihr der singende Mensch im Mittelpunkt; das Bühnenbild ist ihm zugeordnet. Ganz anders beim Film, dem die Musik zugeordnet ist. Wer das nicht anerkennt, soll nicht in die Oper gehen. Sie ist etwas dem Alltag Entrücktes. Ihr Grundzug bleibt — selbst bei ihrer veristischsten Abart — Irrealität.

DAS BAROCK MAX REGERS

VON HANS JOACHIM THERSTAPPEN

Große Kunstwerke, die der Spätzeit einer Epoche entstammen, zeigen dem Betrachter ein so vielschichtiges, aus widerstrebenden Kräften zusammengesetztes Bild, daß er der Versuchung erliegen kann, sekundäre und äußere Merkmale für charakteristische Wesenszüge zu nehmen. Er sieht Gegensätze, die auseinanderfallen, die Klüfte und Zerrissenheit schaffen und dann das Gesamtbild entscheidend beeinflussen. Solche Gegensätze treten besonders bei dem Versuch hervor, die geschichtliche Erscheinung eines Meisters zu bestimmen, aus der Vergangenheit übernommene Werte von denen zu sondern, die aus der Gegenwart des Schaffenden hinausweisen in die Zukunft. Und je näher uns ein Künstler steht, umso verwirrender wird die Aufgabe. Gerade an den Endpunkten einer großen geschichtlichen Entwicklungskurve stauen sich förmlich die Kräfte der Überlieferung und ihre Formen. Für den Schaffenden scheint nur noch der Zwang des Auswählens aus einer Fülle bestanden zu haben, die sich umso größer darbietet, je weiter seine schöpferische Umfassungsgabe gereicht hat. Aber mehr noch, er steht ja auch in seiner eigenen Gegenwart, deren Fragen ihn anrühren, zur Stellungnahme, zum Aufnehmen oder Ablehnen zwingen. Und er will die Entwicklung weitertragen, dem Ziel entgegen, zu dem ihn seine Stellung notwendig treibt.

Alle hier angedeuteten Fragen erscheinen erstaunlich gegenwärtig, ja als mahnende Forderung dem Werk Max Regers gegenüber. Von seinem Todestag am 11. Mai 1916 trennt uns genau ein Vierteljahrhundert, und wir vermögen heute zu erkennen, daß sich bereits in der kurzen Spanne seines dreiundvierzigjährigen Lebens in der Tat ein Zeitalter dem Ende zuneigte. Wir haben die schmerzhaften Symptome des Überganges, den sieghaften Aufbruch eines neuen Zeitalters seither erlebt — aber soll nun ein Werk wie dasjenige Max Regers einen erlöschenden Bestandteil der Vergangenheit bilden? Diese Frage bejahen, hieße das Unsterbliche leugnen, das in der deutschen Kunst für uns lebt und an dem Regers Leistung ihren geschichtlichen Platz einnimmt, wie sie aus dem Überkommenen erwächst und über sich hinaus in die Zukunft weist.

Leuchtend, als lückenlose Reihe steht die Abfolge der Musikergenerationen vor uns, in deren Zeichen unsere deutsche Musik ihren Aufstieg zu unbestrittener Weltgeltung vollzogen hat. Ihr breiter Bogen wölbt sich über die Wandlungen der Zeitstile hinweg, vom Barock Bachs und Händels, über den Idealismus der Klassik, über die Romantik bis in die Anfänge unseres Jahrhunderts, bis zur Musik Regers. Und wenn wir heute in der Lage sind, noch weiter in die Gründe unserer eigenen Musikgeschichte hinabzuhorchen, so geschieht das letztlich doch immer im Vollbewußtsein, in der Sicherheit dessen, was uns in zweieinhalb Jahrhunderten von diesen großen Meistern geschenkt worden ist.

Im Gefühl dieser Sicherheit hat auch Max Reger sein Werk begonnen und durchgeführt. Erziehung und eigenes Verantwortungsgefühl ließen ihn dieses Erbe so übernehmen, ganz anders freilich als der ihm unmittelbar vorangehende Brahms, der seine Auseinandersetzung mit der Tradition im wachsenden Bewußtwerden eines historischen Abstandes durchgemacht hat, für den schon im heutigen Sinn die „Alte Musik" der Schütz, Scheidt, Schein bestand, die er dem eigenen Werk fruchtbar machte oder auch als Kenner und interessierter Sammler begrüßte. Wieviel direkter und unbewußter ist dagegen Regers Musikauffassung. Die Tradition — der sich nun ja auch Brahms gesellt — ist ihm kein distanziertes, hemmendes Bildungserlebnis. Er nimmt sie unreflektiert, als überzeitlichen Gehalt entgegen, gewiß als hohes Vorbild, aber auch aus dem Gefühl tiefen schöpferischen Einsseins. So kann ihm die Vergangenheit nicht zur Last werden, vor der er selbst Ohnmacht und Schwäche empfindet. Im Gegenteil: wohl keiner seiner Zeitgenossen ist sich des eigenen Auftrags so sicher gewesen wie er. Widersacher konnten seinen Unwillen erregen, aber ihn im Schaffen stören oder gar erschüttern? Niemals! Sein Violinkonzert stellt der reife Meister in stolzem Selbstbewußtsein „als drittes" neben die ihm einzig gültigen beiden Konzerte von Beethoven und Brahms. Schon der Jüngling hatte seine Orgelsuite op. 16 „Den Manen Bachs gewidmet", was bekanntlich Brahms leise „erschreckte". Aber Regers Gesinnung ist nicht einfach „rasend arrogant", wie er selber vor Straube scherzt, sondern hier kündigt sich ein neues Lebensgefühl an, eine neue Auseinandersetzung mit der Tradition; dieses Selbstgefühl ist tiefer begründet als im krankhaften Ehrgeiz eines Unverstandenen. Die Zeitgenossen freilich erschraken, ihre Vorstellungswelt sah nur unvereinbare Unterschiede der Stilhaltung, die den Komponisten zwischen dem Pathos und dem Ausdrucksringen Beethovens, zwischen der Stilabgrenzung Brahmsscher Kammermusik, zwischen den Eigenwilligkeiten Schumannscher Klavierstücke und der ekstatischen Inbrunst Wolfscher Lieder offenbar willkürlich wechseln ließ, wobei jedoch alle diese nicht etwa eklektisch-epigonenhaft kopiert wurden, sondern zu einem unerhört-neuartigen Eigenstil zusammentraten, der in dunkler komplizierter Schwere einherging. Denn es kommt hinzu, daß von Anfang an in diese immerhin noch überschaubare Stilkurve wie eine fremde Welt die Polyphonie und der Formenduktus der Bachschen Musik „im alten Stil" einbezogen werden. All das mußte in der eruptiven Art des Produzierens, das in überstürzender Abfolge die nummernreichen Opera häuft, verwirren und jede Möglichkeit klarer Einsicht ausschließen.

Damals taucht schon der Name des Barock auf, um die Eigenarten des Regerstiles zu kennzeichnen. Zunächst freilich in negativem Sinne, zur Kennzeichnung hereinbrechender Stillosigkeit. Der Regerabschnitt von Walter Niemanns Buch „Die Musik seit Richard Wagner" trägt die programmatische Überschrift „Der Zerfall des Brahmsschen Klassizismus im modernen Barock".[1] Nicht anders hat anfäng-

[1] Berlin und Leipzig 1913, S. 196.

lich H. J. Moser seine Regercharakterisierung formuliert, wenn er vom „expressionistischen Höchstbarock" des Komponisten, vom „naiven Barockzug seines organistisch türmenden Übermaßes"[2] spricht. Erst vor einer Neubewertung des Barock als geschichtlicher Epoche ändert sich auch die Bewertung der Barockzüge in Regers Musik. Weit eindringend stellt Ernst Bücken[3] diese Eigenarten als tragende Stilgrundlagen fest. „Gleichsam von der Wurzel aus durch die Bachsche Polyphonie bestimmt, kehrt Reger zu der untrennbaren Einheit von Melodie und Harmonie der Bachschen Linie zurück." In den Großformen erblickt Bücken „eine Mischung von barockem technischen Einheitsstreben und klassischer Gedankentrennung." Aber damit stehen wir wiederum vor der von Bücken nicht weiter verfolgten Frage nach der Stileinheit der Regerschen Musik. Hat Reger eine umfassende Stilsynthese vollzogen, oder hat er sich lediglich von all diesen geschichtlich getrennten Kräften, von denen jede für sich schon einen ausgeprägten Personalstil verkörpert, durchdringen lassen und einzig durch den ihm eigenen, unverwechselbaren Tonfall seiner Sprache gefärbt und erweitert? Reger selbst hat sich nur immer dahin ausgesprochen, daß er das Ziel habe, „weiterzubilden und fortzusetzen", nie aber, daß er zusammenfassen oder gar vollenden wolle, was aus tausendfältigen Quellen zu ihm geströmt war. Die eindringliche Kraft seiner Tonsprache, sein bis zum Ende lebensvolles Schöpfen aus dem Vollen, die ungeheure Anspannung der Mittel und der Vorwürfe — das alles könnte vermuten lassen, daß in ihm unbewußt doch dieses Ziel gewirkt hat, um das er ringen mußte mit aller Kraft und Gewalt. Und es wäre schon viel gesagt, wenn man aus dieser Ahnung in Reger den größten Tragiker der ganzen neuen Musikgeschichte erblicken wollte, dessen Schwere, durch ungeheure Ausbrüche nicht aus Ohnmacht, aus dem Versagen der schöpferischen Kräfte kommen, sondern dessen Pathos den Akzent des Überpersönlichen, der geschichtlichen Konstellation des Abschlusses trägt.

Aber auch diese These ist unhaltbar, sie würde in Regers ganzen gewaltigen Kunstbau eine Konstruktion hineintragen, die der durchbluteten Lebenskraft seiner Musik im Innersten Gewalt antut. Was sich vielmehr aus unseren Betrachtungen ergibt, ist die Unzulänglichkeit einseitig herangetragener stil- wie geistesgeschichtlicher Standpunkte. In beiden Fällen ist das Problem Reger nur an der Oberfläche angerührt. Als Formalist wie als Vertreter einer neurasthenisch-verkrampften „Moderne" ist Reger nicht zu erfassen. Wohl aber lösen sich alle Widersprüche, schließen sich alle bisher aufgewiesenen Merkmale zu tiefgegründeter Einheit zusammen, die sowohl den Menschen und Künstler wie sein Werk in sich faßt, wenn wir wiederum den Begriff des Barock anwenden, aber nunmehr ursprünglicher, vorästhetischer und stilistischer Wertung. Erst wenn wir erkennen, daß sich im Barock Regers ein un-

[2] Geschichte der deutschen Musik, II. Bd. 2. Halbband, Stuttgart und Berlin 1924. S. 456.
[3] Führer und Probleme der Neuen Musik, Köln 1924, S. 110ff.

geheurer Aufbruch süddeutsch-bairischen Stammestums vollzogen hat, stehen wir vor dem Kern seines geistig-zeitlosen Wesens.
Der Literaturhistoriker Joseph Nadler hat uns das Volkhaft-Bedingte des deutschen Barock sehen gelehrt. „Aus der Antike war durch die Renaissance der Barock geworden: die Kunst des bairischen Volkes, dessen Heimat die Massen gewaltiger Berge waren, das nach dem Prunk tönender Formen fieberte".[1] Aus diesen tiefen geschichtlichen Gründen ersteht letztlich der Barock Regers, wird er im Umbruch zu einem neuen Zeitalter wieder sichtbar, jahrhunderteweit in die Vergangenheit zurückdeutend wie er einem Neuen, erst in Erfüllung Begriffenen zugewandt ist. Seine Gegenwart aber bildet die ewige Selbstverwirklichung des Volkstums.
So begreifen wir das Stammestum Max Regers und seine charakteristischen künstlerischen Ausprägungen. Es erwächst auf einem Randgebiet der alten bairischen Stammlande, das sich ostwärts gegen Böhmen, nördlich gegen Thüringen und Sachsen öffnet. Charakteristische Begrenzungen und Erweiterungen werden von hier aus im Schaffen Regers deutlich und verständlich. Das Theater, durch die Jahrhunderte bis zu Richard Strauß, Inbegriff des Barock, bleibt ihm zeitlebens fern, die italienische Klassizität der Renaissance grüßt ihn wie ein ferner Stern im musikalischen Idealbild Mozarts, er mußte schließlich die Sinfonik Liszts und Bruckners wie etwas längst Vertrautes und Verwandtes aufnehmen, als sich das zuerst beherrschende Jugenderlebnis der sehr übertragenen romantischen Fortführung klassischer Bahnen in der Musik Brahms' mehr und mehr vergeistigt hatte. In ganz neuer Nähe aber erscheint vor diesem Blickpunkt der jenseitige, geistesstärkste und darum so ganz untheatralische Barock J. S. Bachs, der Regers künstlerisches Schicksal bestimmt hat. Die stete Betonung des „germanischen" Grundzuges Bachscher Musik, die Reger immer wieder ausgesprochen hat, zeigt diese Ahnung von dieser stammes- und blutmäßigen Nähe.
Sein Werk aber gibt bis in die Einzelheiten seines Stiles die überall verfolgbaren Ausprägungen eines Willens, der in allen Besonderheiten — Übersteigerungen und Kraftentladungen — das volkhafte Erbe ausspricht. Die immerwährende Bewegung dieser Musik, die auch da, wo sie zu ruhen scheint, nur Atem sammelt für neues Weiter- und Emporstreben, die schweren Lasten des Klanges, mit denen sie sich förmlich panzert und die streitbare Freude, mit der diese Lasten immer höher aufgetürmt werden — ganz gleich, wo und wie sich diese Aufbauten feststellen lassen, ob in der Kraftladung der Harmonik mit ihren Dissonanzen und ihren jähen Akkordfolgen, ob in den Schichtungen des Klanges auf der Orgel, im Orchester, im Chor oder in der Struktur der Form, die unablässig zwischen Verdichtung und Lösung hin und hergleitet, die breite Entfaltung zur Melodie so gut kennt, unendliche Ausbreitung der Linie, wie plötzliches Zusammenraffen, Abbrechen, ja Abreißen vor dem Leeren. Dann erscheinen wieder Werkgruppen, die an die Stelle verschwenderischen

[1] Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, 2. Aufl. Regensburg 1923, S. 391.

Übermaßes die freiwillige Einschränkung auf die Spitze treiben, die erlesenes Kunsthandwerk schaffen, gewichtsloses Filigran, Spielzeug in der Faust eines Riesen. Und hinter allem steht die eine Gestalt, die in unerhörter Dichte ihr Lebenswerk geschmiedet hat. Rastlosigkeit ist hier nicht Unrast, Massigkeit nicht Schwäche, Entspannung keine Ohnmacht.

Aber damit sind die Wesensäußerungen des barocken Kunstwollens nicht erschöpft. Die ganze Schaffenslinie folgt diesem inneren Gebot. Die zum Vorwurf der Maniertheit erhobene Gleichartigkeit vieler Sätze (wie das Scherzo, die Fuge, das Adagio) läßt vielmehr erkennen, daß hier wieder der Typus zu herrschen beginnt, der auf einem zäh bewahrten festen Besitz aufbaut. Die Traditionstreue des Bauerntums spricht sich hier aus, die nie weitergeht, ohne sich das Erreichte gesichert zu haben. Und überlebensgroße Systematik, ein wahrhaft überpersönlicher Wille zur Vollständigkeit herrscht im Größten wie im Kleinsten. Im Großen, wenn wir aus Verlegerbriefen die Schaffenspläne erfahren, die sich Reger auf Jahre vorher zurechtgelegt hat, das behaglich-sichere „Kimmt scho", mit dem er Anregungen und Vorschlägen zu neuen Werken beantwortet hat. Oder die Abgerundetheit, welche der Kreis der Orchesterwerke heute schon erkennen läßt, den Hoffnungen auf das erlösende Endziel der „großen Symphonie" zum Trotz.[5] Im Kleinen sind diese Eigenheiten bis in Regers Alltagsarbeiten — mit der Unzahl oft mehrfach geschriebener Korrespondenzkarten und ihren Unterstreichungen — zu verfolgen. Das setzt sich fort bei der sorglichen Überbezeichnung der Notenhandschriften, welche mit roter Tinte eine Unendlichkeit von Vortragszeichen erhielten und gerade in den dynamischen Vorschriften den Drang kundtun, das Notenbild zu durchdringen und geradezu zu deuten. Hier strebt alles vom Zeichen weg in die Wirklichkeit des Klanges hinein, der „Buchstabe" erscheint dem Schaffenden tot, er soll sich erfüllen und tönen. Damit erklärt sich auch Regers fortwährender eigener Einsatz für sein Werk. Selbstpropaganda und Gewinnsucht? Nein, aus dämonischem Zwang ist dieser Trieb erwachsen, Werk und Schöpfer verschmolzen in der Wiedergabe, nicht als romantische Zurschaustellung des Virtuosen, sondern um den Sinn dieses Künstlertums zu erfüllen, das sich durch die Musik zur vollen, diesseitigen Verwirklichung des Menschen, zu seiner letzten Steigerung und Überhöhung verströmte. Es ist eine echt barocke Erfüllung, die sich hier vollzogen hat: aus gläubig empfangener Kraft durch gespannte, maßlos geweitete Realität wieder dem Ewigen zuzustreben.

Hier spinnen sich Fäden, die heute noch in der Erinnerung an den Menschen Reger lebendig geblieben sind: die kraftstrotzende Vitalität seiner Erscheinung, sein kerniger Humor, der ohne Unterlaß heraussprudelte, der im Grunde unbürgerliche Bewegungsdrang seines Lebens, das den Beamtenregeln und Hofzeremonien ebenso fernstand, wie der Kunstbohème des Fin de Siècle.

Vitaler Barock, im Körperhaft-Irdischen wie im Weitenzug der Kunst, das zeigen

[5] Das Regerbild der Gegenwart. Allgemeine Musikzeitung, Maiheft 1941 (68. Jg. S. 145).

ebenso die überlieferten Bilder seiner Erscheinung, die gerade aus der letzten Lebenszeit den Menschen Reger, riesenhaft gebaut, in der würdevollen Selbstsicherheit des Repräsentierens erkennen lassen, wie er — ins Geistige projiziert — die Entwicklungslinie seiner Kunst nachzeichnet in ihrer naturhaften Organik des Wachsens, des jugendlichen Ausbrechens und der männlichen Steigerung zur kampfesfrohen Herausforderung der Welt, die in stolzem Ichbewußtsein schließlich in Besitz genommen wird. Und doch beugt sich dieses Künstlertum von Anfang an in gläubiger Demut vor der Ewigkeit und dem Wissen um menschliches Stückwerk. So hat Reger den Tod geschaut, von den ersten Choralfantasien an, im offenen oder versteckten Zitieren seines Lieblingschorals „Wenn ich einmal soll scheiden" bis zu den letzten, vom Weltkriegserleben durchschauerten Abschiedsgesängen.

Und als Barockgestalt unserer Zeit hat er seine Sendung vor der Zukunft erfüllt und wird sie weiter erfüllen. Seine mächtige Subjektivität steht in verjüngter Lebenskraft vor uns, nachdem es eine Zeit schien, als solle sie verschattet werden von der Pseudo-Objektivität einer „Neuen Sachlichkeit". Heute wissen wir, daß Reger kraft seines Volkstums, kraft der nicht auszuschöpfenden Inhalte seiner Kunst immer wieder Gegenwart sein wird. Es gehört zum immanenten Wesen seiner Musik, daß sie klingen muß, um sich auszusprechen; ihre diesseitige Erscheinung gehört zu ihrer jenseitigen Erfüllung. Sie braucht die empfangende Gemeinschaft. Das ist der Sinn ihrer prunkhaften Verkündung, die aus dem Volkhaften zu umfassender Volkstümlichkeit hindeutet. So wird Reger leben, solange das deutsche Volk mit seinen Stämmen, solange die deutsche Musik lebt.

Das musikalische Schrifttum

JOACHIM EISENSCHMIDT: DIE SZENISCHE DARSTELLUNG DER OPERN HÄNDELS AUF DER LONDONER BÜHNE SEINER ZEIT ZWEITER TEIL: DER DARSTELLUNGSSTIL DER HÄNDELOPER

Schriftenreihe des Händelhauses in Halle, Heft 6. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin 1941.

Nachdem der Verfasser in dem im vorigen Jahr erschienenen 1. Teil seines Werkes die Stellung Händels im Londoner Theaterleben und seine Theater geschildert hatte, geht er im vorliegenden 2. Teil ausführlich auf die Aufführungspraxis selbst ein. Die Theater, deren Räumlichkeiten und Einrichtungen er dem Leser dort anschaulich vor Augen gestellt hatte, bevölkert er hier mit dem gesamten künstlerischen und technischen Personal und läßt die Aufführungen aus ihren ersten Anfängen heraus entstehen. Die Mitteilungen, die er dabei in den 3 Kapiteln über die Grundlagen der Aufführung, den Darstellungsstil und die Ausstattung macht, sind zum größten Teil neu und höchst interessant. Was sie aber für die Händelforschung vor allem wertvoll macht, ist die Tatsache, daß der Verfasser stets an ganz bestimmten Szenen Händelscher Opern exemplifiziert und, wo es irgend möglich ist, auch die Kompositionen der betreffenden Stellen mit in den Kreis seiner Betrachtungen einbezieht.

Im großen Ganzen ist der Darstellungsstil der Händeloper derjenige der Zeit im allgemeinen, und doch weist der Verfasser in seinen Ausführungen über die von Händel komponierten Libretti feinsinnig nach, wie die Echtheit und Größe der Gefühle, mit denen der Meister die konventionellen Texte durchdrang, den Händel-

aufführungen einen besonderen Stempel aufgedrückt haben müssen. Dazu kommen als handgreiflichere Unterschiede zur landläufigen opera seria die Vermehrung der Arien und die Verkürzung der Rezitative, Änderungen, die Händel an jedem seiner Libretti vornehmen ließ oder vielleicht sogar, wie der Verfasser in einigen Fällen vermutet, selbst vornahm; daß sie den Darstellungsstil beeinflußt haben, liegt auf der Hand.

Erstaunlich ist die kurze Zeit, die für die Einstudierung der Opern zur Verfügung stand. Vor allem Bühnenproben gab es nur ganz wenige, und diese Tatsache weist wiederum zwingend auf den Darstellungsstil der Werke hin: die szenische Wiedergabe der Opern stand unter einer so allgemeingültigen, strengen Gesetzmäßigkeit, daß besonders zu klärende darstellerische Probleme dabei gar nicht auftauchen konnten. Die Regiebemerkungen aber, die trotzdem gemacht werden mußten, waren damals, nicht nur in England, sondern ganz allgemein, Sache des Theaterdichters. Von dieser Tatsache ausgehend, rückt der Verfasser die Bedeutung des gedruckten Libretto in ein neues Licht; als „Regiebuch des Theaterdichters" bildet es „gleichsam ein Spiegelbild der Aufführung".

In einem ausgedehnten 2. Kapitel behandelt der Verfasser dann den eigentlichen Darstellungsstil, wobei er zahlreiche zeitgenössische Quellen zitiert. An Hand von Szenen aus den verschiedensten Opern Händels weist er anschaulich nach, wie Zusammen- und Einzelspiel nur auf die Darstellung wohlgebildeter, symmetrischer Tableaus abzielen und sich nach ganz bestimmten Gesetzen mit dem Ziel einer möglichst weitgehenden Stilisierung der Handlung vollziehen. Für die Haltung des einzelnen Darstellers gab es in jeder Lebenslage eindeutige Vorschriften, desgleichen für die Wiedergabe der verschiedenen Affekte. „Die Aktion besitzt", wie der Verfasser treffend sagt, „die vokabelhafte Erlernbarkeit der Sprache und die übernationale Verständlichkeit der Musik". Aber sogar diese selbst kann von der Vorstellung einer derartigen typischen Haltung beeinflußt sein. — Das Interesse für Kostüme und Dekorationen trat in London im Gegensatz zu den Operntheatern des Festlandes hinter demjenigen für den musikalischen Wert der Aufführungen zurück. Trotzdem stand die Ausstattung durchaus auf der Höhe der Zeit, ja die Maschinerie der Londoner Bühnen war wegen ihrer Leistungsfähigkeit in ganz Europa berühmt.

Am Schluß seiner Ausführungen untersucht der Verfasser in anregender Weise die Wirkung einer Opernaufführung der Händelzeit auf einen modernen Hörer und gelangt dabei zu dem Ergebnis, daß der Darstellungsstil trotz seiner „grandiosen theatralischen Gesetzmäßigkeit" in der heutigen Zeit „gleichförmig und formelhaft" erscheinen müsse, da ja die Sprache der Gesten ihre beredte Ausdruckskraft verloren habe. Musik und Darstellungsstil aber gehören, als „im Atem der einen Zeit gezeugt", unlöslich zusammen; auch sie bedarf also, soll sie mit allen ihren Feinheiten verstanden werden, einer liebevollen Aufnahmebereitschaft des modernen Hörers. Vor allem müssen jedoch Dirigent und Spielleiter der modernen Händelaufführungen einen Hauch des Geistes jener Zeit verspürt haben, muß auch der letztere fähig sein, das Drama aus der Musik heraus zu gestalten, „diese Musik einfach schaubar zu machen". Damit weist der Verfasser am Ende seiner Schrift noch einmal auf das Ziel zurück, das er sich in der Einleitung zum 1. Teil gesteckt und in beiden Bänden auch aufs glänzendste erreicht hat: zu zeigen, „wie alles damals war", um den modernen Händelaufführungen einen Fingerzeig dafür zu geben, wie man es heute machen kann. Anna Amalie Abert

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

ÜBER FALSCHE VORSTELLUNGEN VON RESONANZ BEIM MENSCHLICHEN GESANG

In einer früheren Studie „Gedanken über Stimmbildung beim Kunstgesang" (Jg. 4, S. 209) haben wir dargelegt, wie unzweckmäßig es ist, sich beim Gesangsstudium allzusehr mit Betrachtungen über die anatomischen Verhältnisse des menschlichen Körpers zu beschäftigen. Vor allem bekämpften wir dort eine Anzahl von Schlüssen, die, gefolgert einzig und allein aus anatomischen Kenntnissen einerseits und Körpergefühlen andererseits, falsch geraten muß-

ten, da der anatomischen Einsicht und den subjektiven Gefühlen kein physikalisches Wissen über die Vorgänge bei der Bildung der Stimmklänge zur Seite stand.

In dem genannten Beitrag haben wir uns weitgehend auf unser Thema betreffende Arbeiten eines Naturwissenschafters gestützt und deren Ergebnisse auch angeführt. Je mehr man sich aber mit den Lernanweisungen der verschiedenen Gesanglehrer befaßt, desto klarer wird einem, wie tief manche der bereits Tradition gewordenen Fehlurteile eingewurzelt sind, und so liegt es nahe, den »loco citata« bloß als Behauptung wiedergegebenen Sätzen jenes Forschers, des Dr. M. Gießwein, ihre Begründung folgen zu lassen, indem wir den Überlegungs- und den Versuchsweg, den dieser ging, ebenfalls weiteren Kreisen der Gesangwelt aufzeigen. — Es ist ja eine bekannte Tatsache, daß jegliches Nach-forschen, geschähe es, wie hier, auch nur auf stark abgekürztem Wege, mit der Sache weit vertrauter macht als das bloße Anhören fertiger Urteile. Da jene eingewurzelten Falschmeinungen, wie man im Verlaufe dieser kleinen Studie bald erkennen wird, sich sehr schädlich auswirken, unternehmen wir es also, auf die Dinge näher einzugehen, insbesondere nachzuweisen, daß weder eine Kopfhöhlen- noch Brustresonanz (abgesehen von der Resonanz des Bronchialbaums) beim Gesang irgendwelche Rolle spielt.

Für die Nebenhöhlen der Nase zunächst bestünden zwar theoretisch drei Möglichkeiten, die in ihnen befindliche Luft zum Tönen zu bringen, doch hat Gießwein durch vergleichende Versuche an Glaszylindern und Hohlräumen des Gesichtsschädels unter gleichzeitiger Verwertung klinischer Beobachtungen feststellen können, daß keine einzige von ihnen zutrifft.

Die erste Möglichkeit wäre, daß der aus der Luftröhre kommende Luftstrom die luftgefüllten Hohlräume des Schädels durch Anblasen unmittelbar in tönende Schwingungen versetzen könnte, wie man eine Lippenpfeife, einen hohlen Schlüssel oder eine leere Flasche anbläst.

Versuche haben nun unter anderem gezeigt, daß der zum Anblasen nötige Luftstrom die in den mittleren und oberen Nasengängen mündenden Öffnungen der Nebenhöhlen nicht in genügender Stärke treffen kann, wozu noch erschwerend ins Gewicht fällt die Kleinheit und versteckte Lage jener Öffnungen, die evtl. nur mit engem und gewundenem Ausführungsgang versehen sind, sodaß also diese Höhlen, nur von Teilströmen oder Luftwirbeln getroffen, höchstens Geräusche, aber keine Töne hervorbringen könnten. Denn zur Erzeugung eines eigentlichen Tones ist ein sozusagen bandförmiger, gleichmäßiger Luftstrom erforderlich. Noch mancherlei ließe sich gegen die Möglichkeit des Anblasens der Nebenhöhlen ins Feld führen. Durch den einfachen Versuch kann man sich aber schon jederzeit überzeugen, daß kein noch so starker durch die Nase gejagter Luftstrom den Nebenhöhlen auch nur spurweise einen Ton zu entlocken vermag.

Eine weitere Möglichkeit wäre, daß die Nebenhöhlen, auf im Stimmklang enthaltene Grund- oder Obertöne etwa abgestimmt, diese Töne verstärkt dem Klange beimischen. Hier würde es sich um eine Erregung der Luft in den Nebenhöhlen durch Luftleitung handeln. Jeder Hohlraum würde also durch die Tonwellen des Stimmklanges, somit durch sog. Antönen erregt, aus dem gesamten Stimmklang seinen Eigenton als regelrechter Resonator herausnehmen und verstärken, falls dieser Eigenton im Stimmklang vorhanden ist.

Aber auch hier liegt eine irrige Annahme vor, denn die versteckte Lage der Mündungen der Nebenhöhlen und vor allem ihre geringe Größe lassen praktisch die Nebenhöhle zum in sich selber geschlossenen Resonator werden, zu dem also die Tonwellen gar keinen Zutritt hätten. Allein deshalb ist es schon äußerst unwahrscheinlich, daß die Nebenhöhlen als Resonatoren Töne aus dem Gesamtklang herausheben und verstärken können. Dem entspricht auch die klinische Erfahrung, daß bei Vereiterung der Nebenhöhlen keine Beeinträchtigung der Singstimme oder Sprache eintritt, die nicht in etwa gleichzeitigen anderen Verhältnissen, z. B. Einengung der Nasenhöhle durch die stark geschwollene Schleimhaut, ihren Grund hätte.

Dritte Möglichkeit wäre, daß die während des Singens auftretenden vibrierenden Erschütterungen der Schädelknochen die in den Höhlen von den Knochenwänden eingeschlossenen Luftmassen zum Schwingen brächten, ähnlich wie der Resonanzkasten der Geige die darin eingeschlossene Luft, und sich so wiederum dem Klan-

ge beimischten. Hier würde, zum Unterschied gegen vorhin, die Erregung nicht durch Luftleitung, sondern durch **Wandleitung**, somit **Knochenleitung**, erfolgen. Sollten also die beim Singen auftretenden Erschütterungen der Kopfknochen einige oder alle Teiltöne des gesungenen Klanges enthalten und im Stande sein, die Vibrationen den in den Nebenhöhlen eingeschlossenen Luftmassen in ausreichender Stärke mitzuteilen und diese so in tönende Schwingungen zu versetzen, so könnte bis aufwärts in die viergestrichene Oktave, und bei entsprechender Kleinheit des Hohlraumes noch höher hinauf, jeder dieser Töne in jedem Hohlraum verstärkt werden.

Gegen eine derartige Annahme ist aber zu sagen, daß die Erschütterungen der Knochen des Schädels eben **nicht**, wie gewöhnlich angenommen wird, in ursächlichem Zusammenhang mit dem Stimmklang stehen, sondern mit größter Wahrscheinlichkeit nur dessen Folgeerscheinungen sind. Fassen wir nämlich die Wirkung eines Resonanzkastens ins Auge, so stellt dieser eine enorme Vermehrung der Oberfläche der Saite dar, deren Schwingungen sich durch Steg, Stimmstock, Wirbel usw. auf den Resonanzkasten übertragen und damit eine unverhältnismäßig große Quantität von Schall an die äußere Luft abgeben können. Entsprechende Beziehungen zwischen Schädelknochen und Stimmbändern dürfte man aber nur erwarten, wenn die menschlichen Stimmbänder bei der Klangerzeugung nach Art der Saite eines Saiteninstrumentes wirken würden. Dies trifft jedoch nicht zu. Schon vor mehr als 100 Jahren sagte Liscovius: Vergleicht man bei anderen Saiten ihre Größe mit der Stärke ihres Tones, so muß man einsehen, daß die geringe Größe der Stimmbänder mit der Stärke unserer Stimme in keinem Verhältnis steht. Und (nach Helmholtz) haben außerdem freischwingende Zungen der Blasinstrumente (als welche diese kleinen menschlichen Stimmlippen mit ihrer Länge von 1—1 $^1/_2$ cm gelten müssen) eine viel zu kleine Oberfläche, um irgendeine in Betracht kommende Quantität von Schallbewegungen an die Luft abgeben zu können. Der Schall entsteht vielmehr ganz so wie bei der Seebeckschen Sirene, deren Metallscheibe überhaupt keine Schallschwingungen ausführt, einzig durch Zerlegung des durchgetriebenen Luftstromes in einzelne Luftstöße. Die Stimmlippen werden bei der Stimmerzeugung durch den Ausatmungsstrom aus ihrer Gleichgewichtslage gedrängt und schnellen kraft ihrer Elastizität und der durch die Muskulatur bedingten Einstellung und Spannung sofort zurück. Durch rasche Wiederholung (beim Kammerton a^1 z. B. 435 mal in der Sekunde) entsteht eine periodisch wiederkehrende Lufterschütterung, die sich in einem System von Tonschwingungen kundgibt. Periodische Luftstöße sind es also, von denen sich die Stimme herleitet und **nicht** tönende Stimmbänder.

Beachten wir nun noch den obersten Grundsatz der Schallfortleitung und weiterhin der Resonanz, nach welchem sich der Schall am besten in dem Medium fortpflanzt bezw. verstärkt, in dem er erzeugt worden ist, daß also der in festen Körpern erzeugte Schall am besten in festen Körpern, der in der Luft erzeugte sich am besten in der Luft fortpflanzt, weil beim Übergang von einem Medium ins andere durch Reflexion viel Schall fürs neue Medium verloren geht, so werden wir zugeben, daß auch von den im Kehlkopf erzeugten Schallwellen nur ein verhältnismäßig geringer Bruchteil in Form von Erschütterungen auf die Schädelknochen übergehen kann; und weiterhin würde bei der Abgabe dieser Erschütterungen an die freie Luft oder die Luft der von den Schädelknochen umschlossenen Hohlräume eine erneute Verminderung stattfinden müssen. Daraus folgt, daß die mit aufgelegter Hand fühlbaren Erschütterungen der Schädelknochen keinerlei praktische Bedeutung als verstärkende Faktoren der menschlichen Stimme haben und nicht im Stande sein können, die Hohlräume des Gesichtsschädels als Resonatoren in tönende Schwingungen zu versetzen, wie etwa die auf einem Resonator aufgesetzte Stimmgabel.

Haben wir uns bisher mit den Kopfhöhlen als Nichtresonatoren befaßt, so wollen wir nun auch die Frage behandeln, wo sich überhaupt Resonanz bei der Stimmerzeugung finde. Es darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß die Bildung der Vokale im sog. Ansatzrohr erfolgt, dem Raum zwischen Kehlkopf und Mundöffnung. In diesem selben Raum (daneben auch bis

zu einem gewissen Grad in seiner Abzweigung, dem Nasen-Rachenraum) findet die wesentlichste Resonanz statt, wobei sich dem vom Kehlkopf erzeugten Ton die den einzelnen Höhlungen des Ansatzrohrs zukommenden Eigentöne und außerdem noch harmonische Obertöne beimengen. Diese Beimischung ergibt sich ohne weiteres Zutun des Sängers als jeweils unbedingte Folge der vorher von ihm aus einer nahezu unbegrenzten Fülle von Möglichkeiten ausgewählten Einstellung der einzelnen Organe des Ansatzrohrs. Zu der eben besprochenen Resonanz im Ansatzrohr kommt noch eine weitere, nämlich die im Bronchialbaum. Dieser spielt dabei die Rolle eines Windrohrs oder Stiefels, wie wir ihn bei den Orgelpfeifen mit durchschlagenden Zungen als untersten Teil der Pfeifen finden. Wir sehen — wiederum mit M. Gießwein — in der Luftsäule des Bronchialbaumes ein akustisch einheitliches Ganzes, das durch periodisches Schließen und Öffnen der Glottis bei Tongebung in eine stehende Wellenbewegung versetzt wird. Stimmlippen und Bronchialbaum verhalten sich tatsächlich ähnlich wie Stimmgabel und Resonator. Von diesen Verhältnissen ist jedoch äußerlich nichts wahrzunehmen. Was man als Brusterschütterung fühlen kann, ist nicht „Brustresonanz", sondern eine Folgeerscheinung der Resonanz im Bronchialbaum. Diese Brustvibrationen sind als fortgeleitete abgeschwächte Erschütterungen des Bronchialbaumes anzusehen. Wie verkehrt es ist, zwischen Vibration und Resonanz nicht zu unterscheiden, erhellt am leichtesten aus folgendem Beispiel des täglichen Lebens: die beim Vorüberfahren eines Lastwagens an unserem Hause entstehenden Bodenerschütterungen teilen sich der Wand des Hauses, von ihr aus dem Zimmerboden und dem Stuhl, auf dem wir sitzen, mit. Niemand wird auf den Gedanken verfallen, hier von Resonanz zu reden.

Das Bisherige zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Klangwirkung der menschlichen Sprech- wie Singstimme praktisch nur von der Arbeit des Kehlkopfes und des Ansatzrohres in allen seinen Teilen abhängt und folglich die Aufmerksamkeit des Schülers vor allem nach der Beherrschung dieser Organe zu streben hat. Die Beherrschung des Kehlkopfes wiederum geht Hand in Hand mit der Kunst zu atmen.

Ferdinand Mechler

Musikalische Rundschau

DEUTSCH-ITALIENISCHER MUSIKMAI IN FLORENZ

Unter den gemeinschaftlichen künstlerischen Kundgebungen Deutschlands und Italiens innerhalb des gegenwärtigen Kulturaustausches war der heurige siebente Musikmai in Florenz, dessen Vortragsfolgen die Leitung — an deren Spitze der Generalintendant Mario Labroca — erstmals von der Internationalität auf die Achsenländer umgestellt hat, bisher die größtangelegte und umfassendste. Es war lediglich zu bedauern, daß offenbar die Umstände nicht erlaubten, den Plan gleich durch ein halbes Dutzend Aufführungen mit deutschen Mitwirkenden und der ganzen eigenen Ausstattung, ähnlich dem kürzlichen römischen Gastspiel der Berliner Staatsoper, zu bereichern; umso mehr zu bedauern, als die einzige Vorstellung mit deutschen Gästen, die des „Tristan", womit die Opernwiedergaben eröffnet wurden, zu den ganz großen Ereignissen dieser Wochen gehörte. Trotzdem trugen mehr als die Hälfte der Veranstaltungen deutsches Gepräge, teils durch die Herkunft der Werke, teils durch Berufung deutscher Konzertgeber.

Zwei abendfüllende deutsche Chorwerke, Beethovens feierliche Messe und — wohl erstmals in Italien — Robert Schumanns „Paradies und die Peri", befanden sich darunter. Jener gab Victor de Sabata den Stempel seiner empfindungsstarken Musikerpersönlichkeit; das „weltliche Oratorium" wurde von Vittorio Gui, der auch den Text ins Italienische übertragen hatte, mit erstaunlicher deutschromantischer Beseeltheit vorgeführt. Allerdings war das Einzelquartett der Missa — die Damen Favero und Stignani, die Herren Gallo und Paseri — den Einzelsängern des anderen Werkes durchschnittlich ziemlich überlegen. Der Chor und das Orchester des Musikmai leisteten in den beiden Konzerten Vorbildliches. — An einander unmittelbar folgenden Nachmittagen hörte man drei deutsche Klavierspieler von hohen Graden. Backhaus und Edwin Fischer vermittelten im fast ausverkauften Verdi-Thea-

ter ausschließlich Beethovensonaten; jener mit seiner sprichwörtlichen technischen Unfehlbarkeit und vornehmen, wenn auch nicht allzu tief vordringenden Auffassung; des andern Deutung schlug so in Bann, daß sie die Beteiligung der Singer überhaupt vergessen machte. Ferner war Wilhelm Kempff von den „Florenzer Freunden der Deutschen Akademie", berufen worden, um im Saal der „Società Leonardo da Vinci" Werke von Bach, Mozart, Schumann und Chopin vorzuführen. Sein innig erfühlter Vortrag der Schumannschen C-dur-Phantasie lohnte allein schon den Besuch dieser Darbietung. Als letzter deutscher Einzelkonzertgeber führte Oscar Sala mit virtuoser Fingerfertigkeit das elektrische Wunderwerk „Trautonium" an Hand von Musik Paganinis, Busonis und Harald Genzmers vor; von diesem, der ihn am Flügel begleitete, eine einfallsreiche „Sonate-Phantasie". Das neue Klangwerkzeug erregte beträchtliche Aufmerksamkeit. Endlich ist auch der Symphonieabend, womit die Tagung abschloß, mit seiner deutschen Spielfolge und seinem deutschen Leiter unter die deutschen Darbietungen einzureihen. Mit der technisch wie stilistisch hervorragenden Wiedergabe von Werken Mozarts, Beethovens und Strauß', denen als Gruß an das Gastland noch Cherubinis „Anakreon"-Ouvertüre vorausging, sicherte sich Herbert von Karajan einen neuen aufsehenerregenden Erfolg in Italien.

Zufällig — oder war es Absicht? — stand je ein Werk der zwei bedeutendsten deutschen Opernreformatoren im Plan: außer „Tristan" Glucks „Armida". Nie hat uns Wagners Drama so erschüttert wie diesmal in Florenz. Max Lorenz war in denkbar guter stimmlicher Verfassung; der Gesang Erna Schlüters (Hamburg-Düsseldorf) nahm im großen Zwiegesang des zweiten Aktes geradezu sphärischen Klang an, und auch die andern Rollen waren mit Elisabeth Höngen (Dresden), Josef Hermann (Dresden), Ludwig Weber (München), Fritz Wolf (Berlin) und Ernst Renzhammer (München) mustergültig besetzt. Große Verdienste um die Einheitlichkeit der Wiedergabe hatten zweifellos der Spielwart Oscar Walleck (Prag) und der Dirigent Gino Marinuzzi; dieser sprang, nachdem die Versuche, für den wegen seines Unfalls verhinderten Furtwängler Ersatz aus dem Reich zu gewinnen, gescheitert waren, sozusagen in letzter Stunde ein und erweckte die Partitur wie nur einer der besten deutschen Wagnerkapellmeister zu beglückendem, blühendem Klangleben. Da die Absicht, Preetorius' Berliner Ausstattung nach Florenz kommen zu lassen, nicht verwirklicht werden konnte, fertigte der Künstler in Anlehnung an die alten Entwürfe neue an, die jenen gegenüber verschiedene Verbesserungen aufweisen. Die Wiedergabe von „Armida" wurde, obgleich ausschließlich mit italienischen Kräften besetzt, dem Ausdrucksstil des Meisters ziemlich gerecht. Zumal die Musik hatte in Vittorio Gui einen äußerst einfühlungsfähigen Sachwalter.

Die Vorführungen italienischer Werke wurden mit der gerade fünfzigjährigen komischen Oper „Freund Fritz" von Mascagni unter der immer noch beschwingten Leitung des im 78. Lebensjahr stehenden Tonsetzers eröffnet. Natürlich kommt es darin nicht zu so heftigen Affekten wie in der „Cavalleria", doch ist deren Verfasser an der von Sentimentalität und Melancholie getragenen Melodik nicht zu verkennen. Die bei diesen Tagungen übliche Uraufführungsoper war in Franco Alfanos „Don Juan de Manara", einer gründlichen Neubearbeitung eines älteren Werkes des Tonsetzers gefunden. In der von Ettore Moschino stammenden Dichtung ersteht der Frauenbetörer zu einem zweiten Leben der Buße, um durch ein liebendes Weib, das mit ihm den Flammentod stirbt, erlöst zu werden. An Alfanos Vertonung, deren Stil etwa auf der Ebene Puccinis liegt, ohne ihm schematisch nachzueifern, verdichten sich die weit ausgeschwungenen Melodien nur gelegentlich zu geschlossenen Formen. Eine „musica italianissima", keine persönlichste, aber meisterhaft gestaltete. Mit Gigli in der Titelrolle erstand die Oper unter der Führung Tullio Serafins (Musik) und C. E. Oppos (Szene) in dessen eigenen, den Vorgängen entsprechend strengen Dekorationen in so gut wie vollendeter Wiedergabe und wurde mit so starkem Beifall begrüßt wie kaum eine Uraufführungsoper der früheren Florenzer Musikfeste.

Je ein Werk der drei Hauptvertreter der italienischen Oper des vorigen Jahrhunderts ergänzten den nationalen Spielplan. Bei Rossinis „Italienerin in Algier" war, neben der

ausgezeichneten Wiedergabe der Musik unter dem Stab von de Fabritiis, das Gewicht auf die äußere Aufmachung gelegt, so daß man sich vor ein aufs vornehmste herausgeputztes „Ausstattungsstück" gestellt sah. In Verdis „Maskenball" und Puccinis „Bohème" war wieder Gigli beteiligt; als Amelia und Ulrica wirkten Sängerinnen vom Rang der Caniglia und Stignani, als Mimi die unvergleichliche Favero. Aber diese Sterne waren es nicht allein, welche die beiden Vorführungen aus den sonstigen italienischen so heraushoben, sondern der harmonische Zusammenklang aller Mittel und Kräfte. Zumal die Darstellung der Oper Puccinis war durch die hervorragende Leistung des Orchesters unter de Sabata, die Gelöstheit des Spiels unter Salvini in den durch hohe malerische Werte ausgezeichneten Bildern Calvos vollkommener kaum zu denken.

Ein einziges Konzert, eine Nachmittagsveranstaltung des Neapolitaner Kammerorchesters unter dem Stab Adriano Lualdis, hielt sich nicht streng an die Musik der Achsenländer, sondern bot außer Bach, Domenico Scarlatti, Wolf-Ferrari, Lualdi und M. Pilati auch je ein Werk von Prokofieff und Bartok. Die aufstrebende Instrumentalkörperschaft erfreute sich im Weißen Saal des Palazzo Pitti großen Zuspruchs und bemerkenswerten Erfolges.

Wie der Spielplan fast nur aus Werken deutscher und italienischer Herkunft, so setzte sich auch die Teilnehmerschaft beinah nur aus Italienern und Deutschen zusammen. Erstaunlich und wohl nur mit der besonderen zugkräftigen Anlage der Vortragsfolgen war es zu erklären, daß der Zudrang zu den Vorführungen nicht geringer als in früheren Jahren war. Max Unger

Zeitschriftenschau

Musikwissenschaft und Musikgeschichte

Im „Archiv für Musikforschung" veröffentlichte Walter Wiora einen größeren Beitrag „Zur Erforschung des europäischen Volksliedes", der sich mit den Volksliedstudien Werner Danckerts kritisch auseinandersetzt (5. Jg., S. 195 bis 219). Werner Danckert schrieb eine ausführliche Entgegnung unter dem Titel „‚Entwicklungsgeschichtliche' und organische Volkslied-Betrachtung" (6. Jg., S. 70—93). In derselben Zeitschrift legte Ewald Jammers „Rhythmische und tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters" vor (6. Jg., S. 94—115 und S. 151—181). Rudolf Gerber bietet, ebenfalls im „Archiv für Musikforschung", „Neue Beiträge zur Gluckschen Familiengeschichte" dar (6. Jg., S. 129—150).

Über das Thema „Physiologische Resonanz als Mittel der Musik- und Sprachforschung" berichtet W. Heinitz in der Zeitschrift „Geistige Arbeit", 8. Jg., Nr. 11, S. 5.

Auf „24 unbekannte italienische A-cappella-Gesänge Beethovens" weist Willy Heß in der Zeitschrift „Die Musik" hin (33. Jg., S. 240—244).

„Vom mehrdeutigen Begriff ‚Intervall'" handelt Hermann Waltz in der „Völkischen Musikerziehung", Jg. 1941, S. 125—128.

„Unbekanntes um Georg Philipp Telemann" vermittelt Gottfried Schweizers Beitrag „Aus den Anfängen des Frankfurter Konzertlebens" in der Zeitschrift „Die Musik", 33. Jg., S. 297 und 298. In der gleichen Zeitschrift beschäftigt sich eine Abhandlung von Reinhold Zimmermann mit „Anton Reicha, dem deutschen Lehrer Cäsar Francks in Paris" (33. Jg., S. 295 bis 297). Werner Haentjes bietet eine knappe Übersicht über Leben und Werk von „Johann Joseph Fux" aus Anlaß der 200. Wiederkehr seines Todestages in der „Zeitschrift für Hausmusik", 10. Jg., S. 50—52. Wolfgang Boetticher veröffentlichte als Musikbeilage der Zeitschrift „Die Musik" (1941, Heft 8/) einen Marsch für Klavier von Robert Schumann und berichtet gleichzeitig über das unter den Schumann-Autographen der Bibliothek des Konservatoriums in Paris aufgefundene Stück: „Ein neuer Marsch von Robert Schumann" (33. Jg., S. 270—272).

Über „Die Uraufführung von Bruckners 7. Sinfonie" (mit einem bisher ungedruckten Brief des Meisters) berichtet in einem ausführlichen Beitrag Alfred Orel (Die Musik, 33. Jg., S. 287—295). An den 100. Geburtstag des italienischen Pianisten und Komponisten „Giovanni Sgambati" erinnert ein Gedenkartikel Arnaldo Bonaventuras in der „Musica d'Oggi" (23 Jg., S. 133—137).

Oper und Operngeschichte

Karl Gustav Fellerer gibt in der „Völkischen Musikerziehung“ einen knappen geschichtlichen Überblick über „Die italienische Oper“ (Jg. 1941, S. 153—156). Alfred Weidemann ließ seiner in der Zeitschrift „Die Musik“ erschienenen Artikelfolge „Betrachtungen über das Verhältnis von Wort und Ton in der Oper“ noch einen abschließenden Beitrag folgen (33. Jg., S. 234 bis 237). Der Sänger Günther Baum ergreift in der Zeitschrift „Neues Musikblatt“ das Wort zur Frage „Heute noch Händel-Opern?“ (Nr. 66, S. 5/6). „Die Musik“ veröffentlichte eine Abhandlung von Egon von Komorzynski über „Die allegorische Bedeutung der ‚Zauberflöte‘“ (33. Jg., S. 265—269). Karl Foesel berichtet in der „Zeitschrift für Musik“ über eine Nürnberger Einrichtung und Aufführung von „Lortzings ‚Sachs‘ in neuer Fassung“ (108. Jg., S. 373—375). Zum Problem des zeitgenössischen Opernschaffens äußerte sich der Opernkomponist Werner Egk in einem „Musikdrama — Musizieroper — Volksoper?“ überschriebenen Aufsatz (Neues Musikblatt, Nr. 66, S. 1/2).

Musikerziehung und Musikpflege

„Über künstlerische Schulveranstaltungen“ schrieb Erich Marckhl in der „Völkischen Musikerziehung“, Jg. 1941, S. 156—159. Dieselbe Zeitschrift vermittelt in verschiedenen Beiträgen Hinweise und Anregungen für die Unterrichtspraxis in den Schulen: Dore Brandt erstattet einen Arbeitsbericht zum Thema „Über die Einstellung der Mädchen zur Werkbesprechung“ (Jg. 1941, S. 160—162), Irmel Holzapfel zeichnet den Aufbau einer Lehrprobe mit dem Lehrziel „Einführung eines Kanons“ (S. 170—172), „Wie fange ich an? Singen und Musizieren mit den Kleinen“ behandelt Richard Junker (S. 142 bis 146). „Anregungen zur Behandlung von Beethovens Eroica in der Höheren Schule“ vermittelt Herbert Pätzmanns Beitrag (S. 131 bis 134), ebenfalls als Anregung für die Unterrichtspraxis dient Gerhard Saupes Behandlung von „Franz Schuberts h-moll-Symphonie“ (S. 135/6), während Hermann Stoffels’ „Hinweis für die Unterrichtspraxis in der Mittelstufe der Höheren Schule sich mit dem Thema „Zeitgenössische Klaviermusik“ (Wilhelm Malers „Jahreskreis“ als Beispiel) beschäftigt (S. 128-130).

In einem dem Thema „Kammermusik mit Klavier“ gewidmeten Heft der Zeitschrift „Der Musikerzieher“ (37. Jg., Nr. 9) lieferte Ernst Laaf einen Aufsatz über „Generalbaß-Improvisation und ad-libitum-Besetzung“ (S. 139—140), behandelt Gerd Döhler das dreihändige Klavierspiel („Spielt dreihändig“, S. 139/40), Willi Hillemann „das vierhändige Klavierspiel“ (S. 140—142), während Fritz Oberdörfer mit Nachdruck auf eine „Größere Verwendungsmöglichkeit der Klaviertrios von Haydn“ hinweist (S. 142—144). Hugo Distler gibt eine Einführung in sein kürzlich erschienenes Lehrbuch der Funktionellen Harmonielehre unter dem Titel „Harmonielehre früher und jetzt“ in der „Zeitschrift für Hausmusik“, 10. Jg., S. 41—46. Mit editionstechnischen Fragen befaßt sich ein Aufsatz von Hermann Drews „Über Ausgaben der Beethovenschen Klaviersonaten“ in der „Allgemeinen Musikzeitung“, 68. Jg., S. 174/5. Mit den Fragen der Programmeinführungen und Konzerterläuterungen befaßt sich Hermann Killer in einem Aufsatz über „Programm-Sorgen“ (in „Die Musik“, 33. Jg., S. 279/80). Die Begriffe „Musikalisch und Musikantisch“ sucht Helmuth Sommerfeld zu scheiden (Die Musik, 33. Jg., S. 232—234), Siegfried Scheffler widmet in derselben Zeitschrift dem Thema „Deutsche Unterhaltungsmusik“ eine Betrachtung (33. Jg., S. 229—231).

„Zur Frage der biblischen Oratorien Händels“ nimmt Hermann Stephani in der „Allgemeinen Musikzeitung“ das Wort (68. Jg., S. 191/2). Wolfgang Delhaes berichtet in der „Zeitschrift für Musik“ über „Musikalische Truppenbetreuung in Norwegen“ (108. Jg., S. 390—392).

Volkslied und Volksmusik

„Sinn und Methode der Volksliedsammlung in volksdeutschen Gebieten“ behandelt H. P. Gericke in der „Zeitschrift für Hausmusik“, 10. Jg., S. 52/53. Gerhard Pallmann zeichnet „Das Kriegserlebnis im Spiegel des Fliegerliedes“ in der Zeitschrift „Die Musik“ (33. Jg., S. 272 bis 277). Georg Schünemann gibt in derselben Zeitschrift eine Einführung in die „Japanische Musik“ (33. Jg., S. 237—240). Friedrich Heinz Beyer behandelt „Völkisch-nationale Musikpflege im Fernen Osten“ unter dem Titel „Deutsche Musik in Japan“ in der „Zeitschrift für Musik“, 108. Jg., S. 393—396.

Musik und Musiker der Gegenwart

Außer den in zahlreichen Tageszeitungen erschienenen Nachrufen auf Arnold Schering, den am 7. März 1941 verstorbenen Berliner Ordinarius für Musikwissenschaft, gedachten folgende Fachzeitschriften des Gelehrten: Archiv für Musikforschung (Helmuth Osthoff, 6. Jg., S. 66—69), Zeitschrift für Musik (Rudolf Steglich, 108. Jg., S. 225/6), Völkische Musikerziehung (Friedrich Mahling, April 1941, S. 99 bis 101), Allgemeine Musikzeitung (Edmund Wachten, 68. Jg., Seite 89/90), Der Musikerzieher (Adam Adrio, 37. Jg., S. 113), Zeitschrift für Hausmusik (Adam Adrio, 10. Jg., S. 56/57). — Mit Scherings letztem Werk, dem 3. Bande der Musikgeschichte Leipzigs, verbanden eine Würdigung: Wilibald Gurlitt im Literaturblatt der „Frankfurter Zeitung" (74. Jg., Nr. 15), Fritz Brust in der Wochenzeitung „Das Reich" (Nr. 12 v. 23. 3. 1941), Wolfgang Boetticher in der Zeitschrift „Die Musik" (33. Jg., S. 305—307), Richard Petzoldt in der „Allgemeinen Musikzeitung" (68. Jg., S. 189 bis 190).

Zur 25. Wiederkehr des Todestages von Max Reger am 11. Mai schrieb Erich Schütze einen Aufsatz über „Max Reger und unsere Zeit" in der Zeitschrift „Die Musik" (33. Jg., S. 269 bis 270). Demselben Gedenktag und zugleich dem 75. Geburtstage Ferruccio Busonis am 1. 4. widmete Werner Oehlmann eine Betrachtung unter dem Titel „Meister der Stilwende" in der Wochenzeitung „Das Reich" (Nr. 19 v. 11. 5. 1941).
Der unlängst verstorbene Komponist Max Donisch, der am 17. Juli 60 Jahre alt geworden wäre, findet eine Würdigung, die auch ein Werkverzeichnis enthält, aus der Feder seines Freundes Hugo Rasch (Die Musik, 33. Jg., S. 281—287).

In der „Zeitschrift für Musik" gedenkt Fritz Stege des kürzlich verstorbenen Dirigenten Richard Hagel (108. Jg., S. 388), schreibt von Graevenitz Gedenkworte „Zum Tode von Heinrich Zöllner" (S. 389).

In die Reihe der Fünfzigjährigen eingetreten sind die Komponisten Egon Kornauth, dem Karl Brachtel, und Heinrich Lemacher, dem Gustav Bosse den Geburtstagsartikel darbringt (in der „Zeitschrift für Musik", 108. Jg., S. 389 bzw. 390). „Die Musik" gedenkt des 50jährigen Generalmusikdirektors Rudolf Schulz-Dornburg in einem „Musiker und Soldat" überschriebenen Aufsatz Hermann Killers (33. Jg., S. 244 bis 245) und des ebenfalls 50jährigen Komponisten Hermann Erpf, des Direktors der Folkwangschulen in Essen, durch einen Beitrag von Rudolf Litterscheid (33. Jg., S. 245-250), der in großen Zügen über das Werk des Komponisten Erpf unterrichtet.

Die „Zeitschrift für Musik" widmet ihr Juni-Heft (108. Jg.) dem 150jährigen Jubiläum der Berliner Singakademie mit folgenden Beiträgen: Georg Schünemann, „Zum 150jährigen Jubiläum der Berliner Singakademie" (S. 361 bis 365), Rudolf Steglich, „Aus Carl Friedrich Zelters Briefen an Goethe" (S. 365—369), Fritz Stege, „Georg Schumann" (S. 369—373). In der „Allgemeinen Musikzeitung" schrieb den Jubiläumsaufsatz Hans Joachim Moser („Die hundertfünfzigjährige Berliner Singakademie", 68. Jg., S. 173/4).

„Magyar Zenei Szemle" ist der Titel einer neuen ungarischen Monatsschrift, die seit März 1941 erscheint und von Dénes Bartha herausgegeben wird. Das April-Heft widmet mehrere Aufsätze dem ungarischen Meister Béla Bartók.

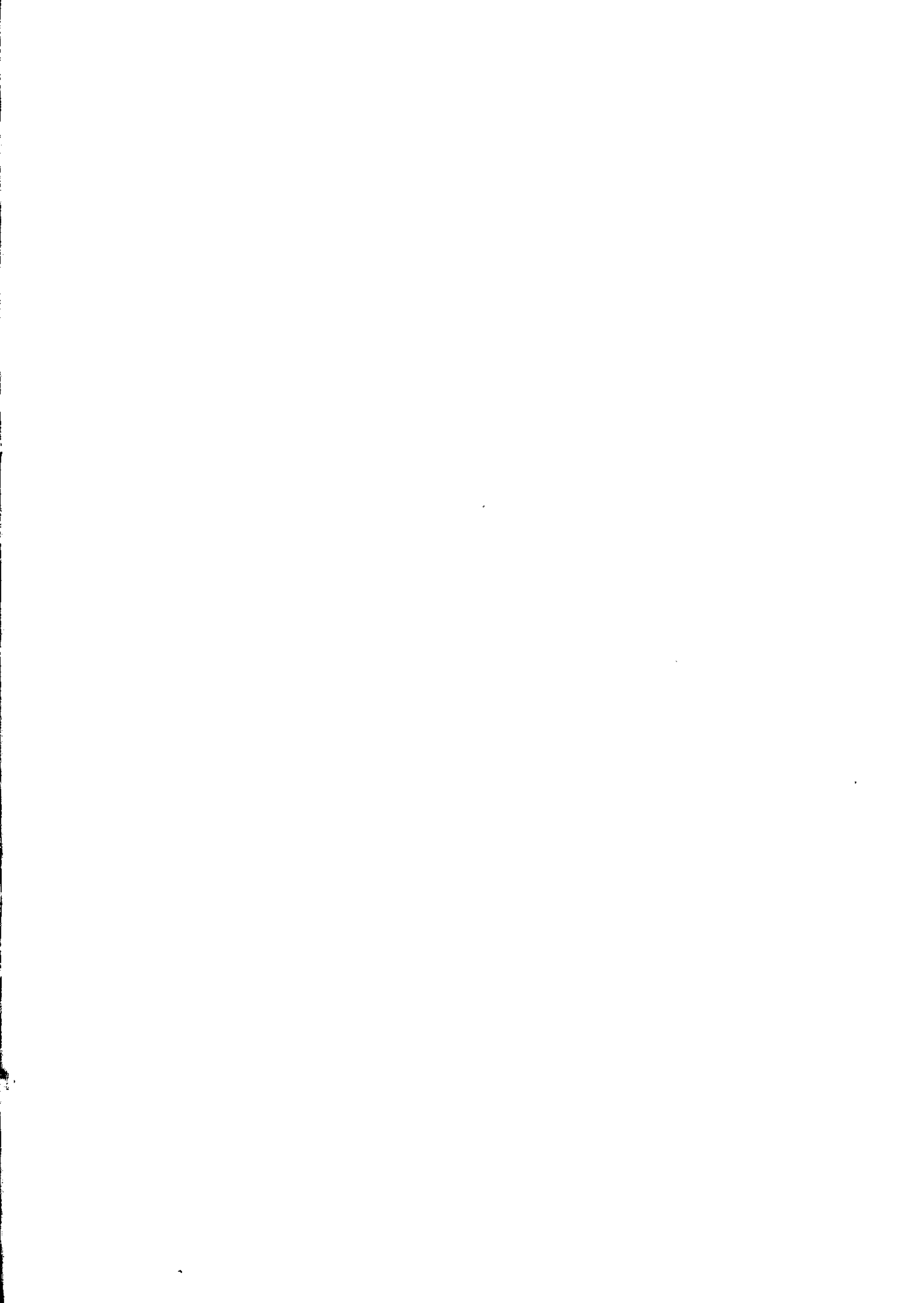
Adam Adrio

Personalnachrichten

Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung

Professor D. Dr. Max Seiffert ist auf seinen Wunsch am 30. September 1941 in den Ruhestand getreten. Ministerialdirektor Dr. Niederer sprach ihm in einer Abschiedsfeier am 3. Oktober den Dank des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung für seine großen Verdienste um die Gründung und den Aufbau des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung aus.

Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat mit der kommissarischen Leitung des Instituts Professor Dr. Hans Albrecht beauftragt.



Donnerstag …

Freitagh …

Aus dem von Franz Tunder als Werkmeister von St. Marien geführten Wochenbuch vom Jahre 1649 (27. September) Seite 121a

Symb: Non hominibus sed DEO.

En reconnoissance de l'honneur qui j'ay eu de vre conversation je vous offre une petite chanson qui vous represente mon humeur et vous donnera sans doute quelque fois sujet de vous souvenir que je suis

Monsieur

vostre

tres humble

Serviteur

Dieteri: Buxtehude
organiste de l'Eglise
de Sainte Marie
à Lubec

Canon. a. 3. in Epidiapente et Epidiapason

Diverti sons nous au jour d'huy, beuvons, beuvons, beuvons, à la santé de mon a=
my, beuvons, beuvons, beuvons, à la santé, santé, à la santé de mon amy.

le 12 May 1670.

Eintragung Dietrich Buxtehudes in das Stammbuch des Kandidaten der Theologie Meno Hanneken

NEUES ÜBER FRANZ TUNDER UND DIETRICH BUXTEHUDE

VON J. HENNINGS

Über die Lebensschicksale Franz Tunders, des großen Vorgängers von Dietrich Buxtehude im Organistenamte St. Marien in Lübeck, sind wir durch Professor Wilhelm Stahls ausgezeichnetes Werk „Franz Tunder und Dietrich Buxtehude. Ein biographischer Versuch“ (Leipzig 1926) auf das eingehendste unterrichtet. In mühseliger Kleinarbeit hat der Verfasser das jetzt im Lübecker Archiv vereinigte urkundliche Material durchforscht und die Ergebnisse seiner Arbeit in dem Werke niedergelegt, das er allzu bescheiden nur einen biographischen Versuch nennt. Freilich beginnt die Biographie erst mit der Zeit, als Franz Tunder Michaelis 1641 das durch den Tod seines Vorgängers Petrus Hasse im Sommer 1640 verwaiste Amt übernahm, das von Neujahr 1641 an Johann Schleet, des Marschalks Claus Schleet Sohn, interimistisch verwaltet hatte. Die Frage, woher Franz Tunder stammt — der Name ist ein Ortsname und von Tondern abzuleiten — und wo er bis zu seiner Berufung an die Ratskirche Lübecks als Organist wirkte, konnte Stahl damals nicht lösen. Die sehr vorsichtig begründete Vermutung, daß er der Sohn des 1635 gestorbenen Bokefohrers (Buchhändlers) Franz Tunder in Lübeck gewesen sein könnte, läßt er auf Grund neuerer Forschungen in seiner prächtigen, eine große Lücke der lübeckischen Musikgeschichte ausfüllenden „Geschichte der Kirchenmusik in Lübeck bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts“ (Lübeck 1931) fallen und schreibt, daß nach dem Nachweis Dr. Bernhard Engelkes in Kiel Tunder aus Burg auf Fehmarn stamme und von 1632 bis 1641 Hoforganist in Gottorf (Schleswig) gewesen sei. Die urkundlichen Belege für diese Nachrichten finden sich in den erst 1928 veröffentlichten „Beiträgen zur Geschichte der Gottorfer Hof- und Staatsverwaltung von 1554 bis 1659“ von Ludwig Andresen und Dr. Walter Stephan.

Franz Tunders Geburtsjahr kennen wir nur aus dem von der Vorsteherschaft der St. Marienkirche in das Protokollbuch aufgenommenen Nachruf, in dem es heißt, daß er seines Lebens Lauf am 5. November 1667 „im 53. Jahre seines alters sanfft und sehlig geendigt habe.“ Danach ist er im Jahre 1614 geboren, nach Dr. Engelke, — und die Nachricht wird Gottorfer Akten entstammen — zu Burg auf Fehmarn als

Sohn des 1639 gestorbenen Hans Tunder, für dessen damals noch minderjährigen Kinder verschiedene Vormünder bestellt wurden. In den Kirchenbüchern Burgs, die erst 1635 beginnen, findet sich der Name Tunder nicht mehr, ebensowenig in denen der anderen Kirchspiele, wo die Register frühestens 1627 anfangen. Aus dem Jahre 1580 kennen wir einen Bernt Tunders in Potgarden, der „up pyngesten 2 marck gegeven", 1619 wird ein Claus Tunner genannt, der als Zeuge bei der Folterung einer Hexe zugegen sein muß, aus dem Jahre 1643 kennen wir die Hausmarke eines Tünder, wie Franz Tunder auch gelegentlich genannt wird. Über die Frage, was sein Vater war, erfahren wir nichts, ebensowenig darüber, bei wem der begabte Sohn den ersten Musikunterricht und den auf der Orgel genoß. Sicherlich dürfen wir den Lehrer in dem Organisten Burgs suchen, aber von Name und Art des Mannes melden die Urkunden nichts. Vielleicht war gar Hans Tunder selbst Schulmeister und Organist in Burg, der seinen Sohn für den Beruf als Kirchenmusiker vorbereitete. Einfluß auf die musikalische Erziehung Franz Tunders könnte auch Christian Prusse ausgeübt haben, der, wie manche der Burger Pastoren, zunächst als Kantor an der Stadtkirche tätig war, bis er nach dem Tode seiner Kollegen Abraham Gibelius — er war 1606 Subrektor in Lübeck —, Henricus Masius und Christian Marquardus, die alle drei am 5. September 1629 an der Pest starben, zum Diakon berufen wurde.

Das alles sind heute noch ungeklärte Fragen, die schwerlich, wenn überhaupt, so bald eine Antwort finden werden. Wir begegnen Franz Tunder erst im Jahre 1632 als Schloßorganist zu Gottorf im Dienste Herzog Friedrichs III. von Schleswig-Holstein-Gottorf.

Geboren am 22. Dezember 1597 zu Gottorf als ältester Sohn des Herzogs Johann Adolf und Augusta, einer Tochter König Friedrichs II. von Dänemark, des Unterwerfers Dithmarschens (1559), hatte Friedrich III. am 31. März 1616 die Regierung des Herzogtums übernommen. Mit ihm bestieg ein Fürst den Thron, der zu den interessantesten Persönlichkeiten seiner Zeit gehörte. Als ein Mann von ungewöhnlicher Bildung — er las das alte Testament in der Ursprache —, war er ein eifriger Förderer nicht nur aller wirtschaftlichen, sondern auch aller künstlerischen Interessen, der Musik namentlich seit dem Jahre 1630, als des Herzogs Gemahlin Maria Elisabeth in Gottorf einzog, die von dem Hofe ihres Vaters, des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, den Sinn für alles Geistige und Künstlerische als feinste Mitgift mit nach dem Regierungssitz des Herzogtums brachte. Aufgewachsen unter den Augen des größten deutschen Tonsetzers des 17. Jahrhunderts, eines Heinrich Schütz, der seit 1615 im Dienste des Kurfürsten Johann Georg stand, war sie es, die besonders auf die Pflege der Musik einen starken Einfluß ausgeübt haben dürfte. Allerdings war die Hofkapelle, eine Folgeerscheinung des Dreißigjährigen Krieges mit seinen finanziellen Nöten, am 16. April 1628 aufgelöst worden, aber bereits 1631 wurde sie wieder eingerichtet. Gottorfs Kapelle zählte in jener Zeit und schon vorher eine Reihe tüchtiger Musiker zu den ihren. Der Vielseitigste unter ihnen war Johann

Heckelauer (Hecklauer), in mancher Beziehung ein genialer Mensch, den an seinen fürstlichen Herrn das Interesse an allen künstlerischen Dingen band.[1]
Johann Heckelauer war am 2. September 1596 als Sohn eines Ratsverwandten zu Nordhausen geboren. Als 14jähriger kam er zu seinem Onkel Esajas Compenius in Kopenhagen in die Lehre als Orgelbauer, aus einem Lehrling schon bald durch seine angeborene technische Begabung sich zu einem Meister entwickelnd. Am 24. Oktober 1620 erhielt Johann Heckelauer von Herzog Friedrich III. die Bestallung als Hoforganist in Gottorf. Zugleich wurde ihm die Pflege der Orgeln auch in Kiel und Bordesholm übertragen. Im Jahre 1626 baute er eine neue Orgel in der Schloßkapelle zu Husum, 1628 ließ ihn der Herzog nach Florenz reisen, wo er für dessen Fürsten ein größeres Werk verfertigte, das ihm das Privilegium eintrug, „daß es in zehn Jahren niemand nachmachen oder ins Land bringen solte, bey 500 Ducaten Strafe." Erst 1630 kehrte Heckelauer nach Gottorf zurück, sein Amt als Schloßorganist nur noch zwei Jahre verwaltend. Im Jahre 1632 ernannte der Herzog ihn, der sich auch als Klavierbauer und Elfenbeinschnitzer einen Namen gemacht hatte, zum Bauinspektor — die Kenntnisse des praktischen Bauwesens wird er sich während seines Aufenthalts in Florenz erworben haben — und Kammerdiener, als welcher er, im Range zwischen dem Rentmeister und dem Hofprediger stehend, auch die Schatulle des Herzogs zu verwalten hatte. Mit dem 7. August 1646 übernahm Johann Heckelauer den Dienstbereich des Amtmanns von Gottorf als Amtsinspektor. Er starb am 13. August 1652 zu Tönning im Hause seines Schwiegersohnes, des Obristen Hans Walter. Verheiratet war er mit Sophie, des früheren Syndikus des Domkapitels zu Lübeck und des späteren Gottorfer Hofkanzlers (1611 bis 1618) Laurentius Laelius Tochter.
Während Johann Heckelauer in Italien weilte, vertrat ihn in seinem Amte als Gottorfer Hoforganist in den Jahren von 1627 bis 1631 Johann von der Holten (von dem Holte), 1632 Alexander Schmidt. Heckelauer hatte wohl schon im Laufe des Jahres 1627 die Reise nach Italien angetreten und war dann nach seiner Rückkehr nach Gottorf durch andere Arbeiten so sehr in Anspruch genommen, daß auch für die Zeit bis 1632, wo er das Amt des Bauinspektors antrat, ein Ersatz notwendig war. Der interimistischen Verwaltung des Postens des Hoforganisten wurde erst 1632 ein Ende gemacht, als Franz Tunder in die wichtige Stellung berufen wurde.
Wie kam gerade er, der erst 18jährige, dazu, von dem Herzog Friedrich III. als Nachfolger eines Johann Heckelauer gewählt zu werden? Daß Franz Tunder als tüchtiger Orgelspieler einen Ruf genoß, vielleicht auch schon als Tonsetzer, darf bei

[1] Dr. Harry Schmidt: Nachrichten zur Geschichte der Gottorfer Hofkapelle. In Nordalbingien: Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck. Band 8. Flensburg 1930/31.
Siehe über ihn auch Bernhard Engelke: Musik und Musiker am Gottorfer Hof. 1. Band. Die Zeit der englischen Komödianten (1590—1627). Aus den Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft. Breslau 1930.

seiner überragenden Bedeutung ohne weiteres angenommen werden, aber ebenso sicher, daß er bei seiner Jugend über eine nur lokale Berühmtheit nicht hinausgewachsen war. Man darf daher vermuten, daß sich bei der Berufung zum Schloßorganisten der Einfluß eines Mannes geltend machte, der Franz Tunder als Landsmann nahestand, der des späteren Lübecker Bürgermeisters David Gloxin, dem die Hansestadt in erster Linie den Rezeß über die Stadtverfassung vom Jahre 1669 verdankte. David Gloxin war gleich Tunder ein Sohn Fehmarns. Geboren 1597 zu Burg als Sohn des Bürgermeisters gleichen Namens, war er 1632 von Herzog Friedrich III. zum Rat „von Hause aus" — d. h. von seinem ständigen Wohnsitz aus — ernannt. Aus diesem Amte, das ihn durch Dienstvertrag verpflichtete, dem Fürsten in juristischen Angelegenheiten Rat zu erteilen oder bei besonderen Veranlassungen sich in Gottorf einzufinden, wurde David Gloxin erst am 24. März 1642 entlassen, nachdem er vom Rate Lübecks am 5. März zum Syndikus erwählt worden war. Gloxin wird es gewesen sein, der seinen Fürsten auf die große Begabung Franz Tunders aufmerksam machte, und der Herzog war vorurteilsfrei genug, an der Jugend des Vorgeschlagenen keinen Anstoß zu nehmen, sondern ihm ein Amt zu übertragen, das am Hofe von besonderer Bedeutung war.

Freilich wurde der neue Hoforganist nicht glänzend honoriert — Tunder erhielt an Besoldung und Bekleidung außer freier Kost nur 100 Reichstaler, während der 1639 zum Ratsmusikanten Lübecks ernannte Lautenist Paul Bruns mit 200 Reichstalern und 30 Reichstalern an „Seidtengelde" vom Herzog besoldet wurde —, aber sie gab dem jungen Musiker Gelegenheit, alle Seiten seiner ursprünglichen Begabung, auch durch seine Betätigung in der Hofkapelle, zu entwickeln und zu dem zu werden, was er 1641 war, als er zum Organisten an St. Marien in Lübeck berufen wurde.

Die große Frage, die die Musikgelehrten immer wieder bewegt hat, ist die, ob Franz Tunder als Schüler eines der bedeutendsten Orgelspieler aller Zeiten, Girolamo Frescobaldis (1583 bis 1644), anzusprechen ist. Diese Behauptung tritt zuerst in Matthesons „Grundlage einer Ehrenpforte" (1740) auf, die bestimmt versichert, daß Tunder „in Italien bei dem weltberühmten Frescobaldi gelernt habe". Carl Stiehl läßt vorsichtigerweise in seiner „Musikgeschichte der Stadt Lübeck" nur die Möglichkeit zu, während Max Seiffert in der „Allgemeinen deutschen Biographie" die Unterweisung Tunders durch Frescobaldi als Tatsache hinstellt. Hugo Riemann in seinem Musik-Lexikon läßt Tunder bei Frescobaldi in Rom studieren, H. J. Moser in seinem Musiklexikon (Berlin 1932) ohne Angabe des Ortes. In seinem bei Max Hesse neu herausgekommenen Musiklexikon gibt er auf Grund einer Mitteilung von mir aber schon die richtigen biographischen Nachrichten.

Mit vollem Recht weist Professor Stahl in seiner Arbeit über Tunder und Buxtehude aber darauf hin, daß Tunders Schüler Paul Grecke in seiner Bewerbung um eine Lübecker Ratsmusikantenstelle ausspricht, er habe die bei Tunder erlernte Orgelkunst, „deren er wie bekannt eine sonderbahre Wissenschaft und application hatte", „nachgehends außerhalb Landes von Italienern mit deren manieren zu perfectio-

nieren fleißig angewandt", daß er aber sicher die weite und kostspielige Reise nach Italien, die ihn in Schulden stürzte, sich hätte sparen können, wäre Tunder wirklich des größten italienischen Orgelmeisters Frescobaldi Schüler gewesen. Man kann heute mit voller Sicherheit aussprechen, daß Franz Tunder nicht in Italien weilte. Er war in der Zeit, als er als Hoforganist in Gottorf tätig war, auf sich allein gestellt, und keine der im Reichsarchiv zu Kopenhagen aufbewahrten Rentekammerrechnungen weist, wie bei Heckelauer von 1627 bis 1632, während der Zeit zwischen 1632 und 1641 einen stellvertretenden Organisten auf. Wir können aber die Quelle bestimmen, die zu der Vermutung führte, daß Franz Tunder Schüler Frescobaldis gewesen sei.

Girolamo Frescobaldi, Organist an der Peterskirche zu Rom, war für die Jahre von 1628 bis 1633 beurlaubt und hielt sich während dieser Zeit in Florenz im Dienste des Herzogs als Organist an der Kirche S. Croce auf, also genau zu derselben Zeit, als auch Johann Heckelauer in der Blumenstadt am Arno weilte und dort im Auftrage desselben Herzogs tätig war. Daß der in seiner Art geniale und künstlerisch interessierter Orgelbauer und Musiker auch Frescobaldi kennen lernte, darf mit Sicherheit angenommen werden. Und Gottorfs Hoforganist Johann Heckelauer hätte nicht Heckelauer heißen müssen, wenn er nicht von dem großen Italiener gelernt und Franz Tunder nicht Tunder, wenn er nicht nach Antritt seines Amtes die „sonderbahre Wissenschaft und application" eines Frescobaldi auf dem Umwege über Heckelauer auch sich zu eigen gemacht hätte. So wurde er indirekt auch zu einem Schüler Frescobaldis, aber gesehen hat er den Orgelfürsten von Rom und Florenz nicht.

Durch Johann Heckelauer wird Tunder auch Kompositionen des italienischen Meisters kennengelernt haben, die auf das Schaffen des jungen Gottorfer Hoforganisten nicht ohne Einfluß bleiben konnten.

Bis zum Jahre 1641 blieb Franz Tunder im Dienste des Herzogs Friedrich III., um dann zu Michaelis nach Lübeck überzusiedeln, in welchem Amte er bis zu seinem Tode tätig war. Zwei seiner alten Konzertgenossen aus Gottorf fand er, gewiß zu seiner Freude, in Lübeck wieder, den Lautenisten Paul Bruns und den Violisten Gregorius Zuber, die beide als Ratsmusikanten angestellt worden waren.

An der Berufung Franz Tunders nach Lübeck dürfte David Gloxin wieder besonderen Anteil genommen haben. Er war am 15. März 1642 vom Lübecker Rate als Ratssyndikus angestellt worden, war aber schon vorher, wie sich aus dem Anhang zur Ratslinie des Bürgermeisters Dr. Johan Marquard ergibt, in Lübeck als Domherr und Advokat ansässig. Daß der in Lübeck als Buchhändler sich betätigende Franz Tunder auf die Wahl irgendwelchen Einfluß gehabt hat, darf als ausgeschlossen gelten. Mit dem Organisten Franz Tunder war er sicher nicht verwandt, denn sonst hätte man annehmen dürfen, daß dieser einen Verwandten, den einzigen in Lübeck, als Paten gebeten hätte. Bei der Taufe seines ersten Kindes Christoff Matthes am 24. August 1642 war das aber ebensowenig wie bei den später geborenen Kindern der Fall. Franz Tunder nahm die Paten aus den Kreisen der angesehensten Ge-

schlechter Lübecks und zog bei der Taufe des ersten Kindes nur den Ratsmusikus Nicolaus Meyer hinzu.

Daß Herzog Friedrich III. seinen Hoforganisten besonders schätzte, darf man aus der Tatsache entnehmen, daß er ihm nach der Mitteilung Dr. Engelkes seine Hochzeit in dem Schloß zu Husum ausrichtete, wahrscheinlich nicht lange vor der Übersiedlung Tunders nach Lübeck. Im Groll sind also die beiden Männer nicht voneinander geschieden, sondern der Herzog war großzügig genug, seinem Hoforganisten die Berufung an Lübecks Ratskirche ehrlich zu gönnen und ihm vor dem Antritt des Amtes noch einen besonderen Beweis seiner Gunst zu geben.

Über Franz Tunders Frau wissen wir nichts, nicht, ob sie etwa aus Schleswig oder Husum stammte. Nachfragen in Husum blieben erfolglos. In Schleswig beginnt das älteste Kirchenregister, das der St. Michaelis-Gemeinde, erst 1[illegible], das der Schloßgemeinde auf Gottorf erst 1[illegible]. In den Lübecker Kirchenakten wird immer nur von des Organisten Franz Tunder Frau oder Eheliebsten gesprochen. Nur aus einem Nachlaßzeugnis im Niederstadtbuch vom 20. März 16[illegible], durch das von Verwandten oder Nächsten die Echtheit der Kinder eines Lebenden und Verstorbenen beschworen wurde, wissen wir, daß die Frau Elisabeth hieß. Sie wurde am 2. Oktober 1[illegible] bestattet.

Von den Kindern Franz Tunders blieben drei in der Obhut der Mutter: Augusta Sophie war mit Samuel Franck, dem Kantor an Lübecks Gelehrtenschule, verheiratet, Anna Margaretha mit Tunders Nachfolger Dietrich Buxtehude und der Notar und Brauer Johann Christoff in dritter Ehe mit der Tochter des Organisten der Jakobikirche Hans Hermann Steffens. Maria Elisabeth, die ihren Namen nach der Gattin des Herzogs Friedrich III. erhalten hatte, heiratete den Ratsapotheker Jacobus Stolterfoth und nach dessen Tode den Kaufmann Hermann Hinrich Reuter (Reyter).

Daß Franz Tunder auch Beziehungen zu auswärtigen Kunstgenossen hatte, ergibt sich aus dem Wette[illegible]buch Lübecks vom Jahre 1648, in dem der Spielgreve unter dem [illegible]. Juli vermerkt:

> Mattias Weckmann, fürstlich sächsischer Organiste, die Braut Regina J. [Jungfer], verlobet zu St. Jacobi, Beystand [Trauzeuge] Franz Tunder, V. [Vater] Eberhart Beute, an Volcke [illegible], Eine Küchenkost.

Matthias Weckmann wurde 1655 Organist an der Jakobikirche in Hamburg. Eberhard Beute war seit 1630 Lautenist in Lübeck. Sein Enkel, der berühmte Porträtmaler Gottfried Kniller und dessen drei Jahre jüngerer Bruder Andreas, Organist an der Petrikirche in Hamburg, verkauften Eberhard Beutens Grab 1[illegible] an Johann Adam Reinken in Hamburg, der dort als Organist an der Katharinenkirche wirkte und nun seine letzte Ruhestätte in Lübecks St. Catharinenkirche fand.

Über die Persönlichkeit Franz Tunders ist erst neuerdings eine interessante Mitteilung bekannt geworden, die verdient, auch hier festgehalten zu werden.

Auf einer der Windladen der Totentanzorgel in St. Marien fand man folgende, mit Silberstift eingeritzte Inschrift:
„Anno 1654, den 10. Aprillis, ist die Laden verferdiget, durch mich Friedrich Stellwagen von Halle aus Sachsen. Wie wohl ich bei dieser arbeitt wenich danck werde haben durch schlechden Lohn so werdts doch Gott im Himmel belohnen, und Einem Jeden geben nach dem er verdienet. Gott woll auch ferner mit seiner gnade hin durch helffen, und mir geduld verleiben, auch geben was sein vatterlicher wille ist. Amen. Der Organist und werckmeister bis Frantz Tunder, ein Kluger man fast allzu klug, die Vohr Steher Sr. Burgmeister Gerdes, Mattias Rodde, Jeremias Bruisterer, Herman Lengerken."
Leider wird es der durch Johann Heckfauer in die Geheimnisse des Orgelbaues eingeweihte Franz Tunder dem „Orgelmaker" Friedrich Stellwagen nicht immer gemacht haben, so daß man die mit ärgerlichem Stift niedergeschriebene Charakterisierung von St. Mariens Organisten wohl verstehen kann.
Franz Tunder starb am 5. November 1667. Mit ihm verlor Lübeck einen vielseitigen und ausgezeichneten Kirchenmusiker, dessen kompositorische Bedeutung heute mehr und mehr erkannt wird, selbst im Ausland, wo man dem Namen des Lübecker Organisten in geistlichen, vom Rundfunk übertragenen Konzerten öfter begegnet. Ein noch Größerer folgte Franz Tunder 1668, sein Schwiegersohn Dietrich Buxtehude.
Wie bei Franz Tunder breitete sich auch über die Herkunft Dietrich Buxtehudes ein dichtes Dunkel. Man kannte nur seinen Vater Johannes, wußte aber nichts weiter von ihm, als daß er Organist in Helsingborg im heutigen Schweden und Helsingör im heutigen Dänemark gewesen war. Woher er kam, blieb lange Zeit ein Rätsel, das auch André Pirro in seiner großen Biographie D. Buxtehudes (Paris 1913) nicht lösen konnte. Pirro war es dann, der den dänischen Forscher S. A. E. Hagen veranlaßte, die Archive von Helsingborg und Helsingör durchzuarbeiten. Das Ergebnis dieser Arbeit liegt vor in seinem 1920 erschienenen Werke: „Diderick Buxtehude, hans Familie og ukendte Ungdom inden han kom til Lübeck 1668", in dem er den Nachweis führte, daß Diderick Buxtehude nicht in Helsingör, der Stadt, die bisher als Geburtsstadt angenommen worden war, sondern in Helsingborg geboren wurde. Über das Jahr der Geburt liegen allerdings urkundliche Unterlagen nicht vor, sondern das Jahr 1637 als Geburtsjahr geht zurück auf Johann Mollers „Cimbria literata". Scheitern mußte aber der versuchte Nachweis, daß die Vorfahren Dietrich Buxtehudes schon lange Zeit in Dänemark ansässig waren und als dänisches Geschlecht anzusprechen seien.
Johannes Buxtehude, der Vater Dietrichs, war 1602 in Oldesloe, dem gut 50 km von Lübeck entfernten Solbad, geboren. Das Jahr der Geburt kennen wir aus des Sohnes Trauermusik auf den 1674 zu Lübeck verstorbenen Vater, die Geburtsstadt aus einer Inschrift in der Dorfkirche von Torrlösa in Schweden. Johannes Buxtehude wirkte wohl schon seit 1638 an der Marienkirche in Helsingborg und heiratete hier, vielleicht in demselben Jahre, die Dänin Helle Jespersdatter, d. h. die Tochter

Jespers, die ihm zwei Söhne schenkte, Dietrich, geboren 1637, und Peter, der Barbier und Wundarzt wurde, später nach Lübeck zog, hier 1678 Bürger wurde und in demselben Jahre Elisabeth Buck heiratete. Er starb vor 1699.
Als die Marienkirche in Helsingborg 1649 eine neue Orgel erhielt, wurde das alte Werk nach Torrlösa verkauft. Die Helsingborger Orgel wurde dann 1927/28 um 36 Stimmen und ein Fernwerk mit 10 Stimmen erweitert. Bei der Besichtigung der alten Orgel in Torrlösa fand man nun auf der Rückseite einer Tür folgende Inschrift:

Johann Buxtehude
Oldesloe:: Holsatus
Organist: Helsingb.
1641,

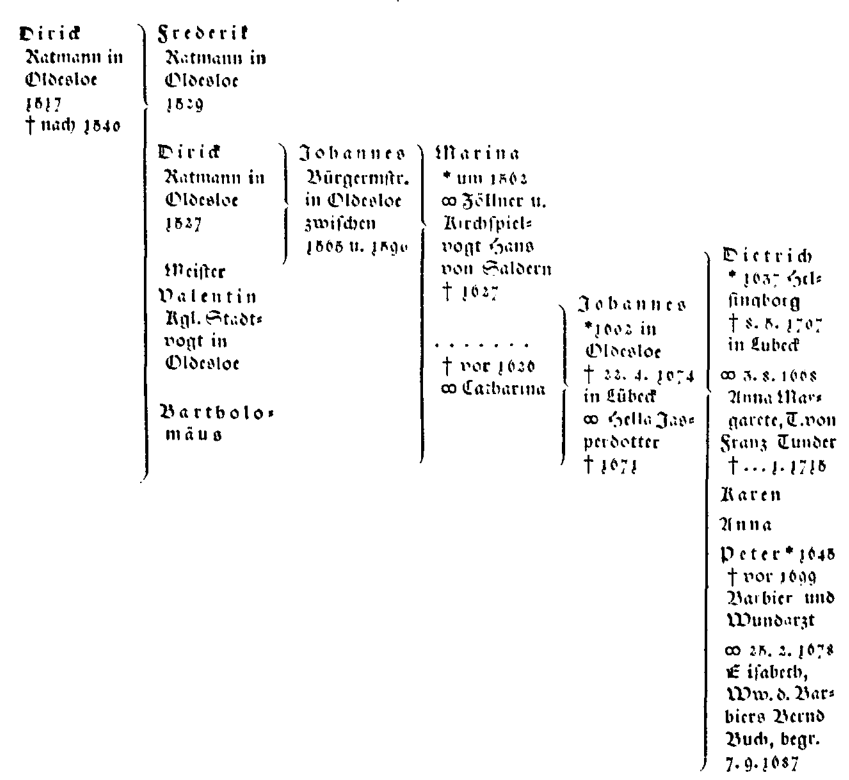
Daraus geht hervor, daß Johannes Buxtehude in Oldesloe geboren wurde. Auf seine deutsche Abkunft hätte man auch ohne die Kenntnis der Inschrift schließen können, wenn man die wenigen Schriftstücke, die uns von ihm erhalten sind, genau untersucht hätte. Denn sie sind frei von allen dänischen Anklängen und entsprechen in jeder Zeile dem Deutsch, wie damals gebildete Deutsche ihre Muttersprache gebrauchten. Nur daraus erklärt es sich, daß auch Dietrich Buxtehude, der, so viel wir von ihm wissen, eine umfassendere Bildung besessen haben muß als viele andere seines Kreises, ein ebenso reines Deutsch sprach, das sich von allen Danicismen frei hielt. Man darf darum annehmen, daß Johannes Buxtehude es als ein besonderes Glück seines Lebens betrachtete, daß er um 1642 an die Olaikirche in Helsingör kam und an ihr bis zu seinem Fortzug nach Lübeck im Jahre 1672 als Organist wirkte. Denn diese Kirche wird ausdrücklich als die deutsche bezeichnet, weil in ihr Gottesdienste für die in Helsingör ansässigen Deutschen abgehalten wurden.
Auch die Frage, ob die Buxtehudes länger in Oldesloe ansässig waren, kann heute nach Friedrich Bangerts Geschichte Oldesloes und anderen neu erschlossenen Quellen entschieden werden. Der Gedanke, daß die gleichnamige Familie — ihr Ursprung ist in dem kleinen Städtchen Buxtehude im Regierungsbezirk Stade zu suchen — aus Hamburg oder Lübeck nach Oldesloe eingewandert sein könnte, liegt natürlich nahe. In Hamburg waren die Buxtehudes im 13. und 14. Jahrhundert Ratmänner, in Lübeck im 14. und 15. Jahrhundert zumeist angesehene Kaufleute, die allerdings „ad honores“ nicht gelangten. Was hätte also diese an große Verhältnisse gewöhnten Männer veranlassen können, nach dem kleinen, nur wenige Hunderte von Einwohnern zählenden Oldesloe, einem Städtchen, dessen Einwohner in der Hauptsache Landleute, Brauer, Handwerker oder Böter für den Verkehr auf der Trave mit Lübeck waren, überzusiedeln! Oldesloe zählte selbst 1769 nach der ersten allgemeinen Volkszählung vom 1. August dieses Jahres erst 1434 Einwohner, 1597 nach Heinrich Rantzaus Cimbricae Chersonesi Descriptio in Westphalens „Monumenta inedita“ im ganzen nur 250 Bürger, war also um 1500 noch unbedeutender.
Die Familie Buxtehude, van Buxtehude oder Buchstehude ist erst gegen Ende des 15.

oder zu Anfang des 16. Jahrhunderts nach Oldesloe gekommen, durch welche Umstände, ist unbekannt. Sicher handelt es sich auch nur um einen einzigen Träger des Namens, um Dirick (Dietrich), der 1517 und 1518 als Ratsverwandter, also Mitglied des Rates, genannt wird. Er hatte vier Söhne: Dirich, Frederick, Valentin und Bartholomäus. Die Namen sind übrigens in der Lübecker Familie gleichen Namens nicht nachweisbar. Bei dem konservativen Sinn der damaligen Zeit in der Namengebung ist das auch ein Beweis dafür, daß die Oldesloer Buxtehudes aus einem anderen Gebiete den Weg in das Städtchen gefunden hatten. Dirick und Frederik werden 1527 und 1529 als Ratmänner genannt, Valentin war königlicher Stadtvogt und übte zusammen mit zwei Ratsmitgliedern die Gerichtsbarkeit aus. Er war wohl kein gelehrter Jurist, führte aber den Titel Meister. Im Lübecker Niederstadtbuch vom Jahre 1540 fand ich unter dem 15. Oktober als Oldesloer Bürger Dirick Buxtehude den Olden und Dirick den Jungen. Nach der Eintragung bekennt Eggert Büdingk vor dem Lübecker Rate, daß er von Diderick Buxtehude dem Jungen, Borger tho Oldesschlo, „yn namen und von wegen sines vaders des olden Diderick Buxtehude 600 Mark Lüb. empfangen habe", wohl als Schuldsumme. Unvermögend waren also Vater und Sohn nicht, denn die 600 Mark entsprechen heute einer Summe von mindestens 15000 Reichsmark. Bartholomäus Buxtehude zahlte 1541 nach dem St. Marien-Wochenbuch für „die helffte von den dyke in Marienholte" Pacht. Zwischen 1565 und 1590 war ein Johannes Buxtehude Bürgermeister von Oldesloe. Seine Tochter Marina heiratete den Zöllner und Kirchspielvogt in dem damaligen Großflecken Neumünster Hans von Sallern (Saldern) aus dem bekannten schleswig-holsteinischen Adelsgeschlecht. Er war der Sohn von Hans von Saldern (1521—1597). Nimmt man an, daß dieser um 1550, wie es der Sitte der Zeit entsprach, seine Frau Antje geheiratet hat, wird der Sohn Hans vielleicht 1552 geboren sein und um 1582 geheiratet haben. Marina muß dann um 1562 geboren sein, der Vater Johannes um 1530. Wahrscheinlich war er ein Sohn von Didrick. Hans von Saldern, der um 1627 starb und zweimal verheiratet war, hinterließ zwei Söhne, Caspar und Egidius. Des letzteren Zweig ist ausgestorben. War Marina die Mutter Caspars, lebt das Blut der Buxtehudes in diesem Zweig des um Schleswig-Holstein verdienstvollen Geschlechtes fort.

Um den Vater des Organisten Johannes Buxtehude wird es sich bei dem Bürgermeister Johannes nicht handeln können, denn es ist nicht anzunehmen, daß der um 1530 Geborene 1602 noch einem Sohne das Leben schenkte. Der Vater war der vor 1626 gestorbene Buxtehude, von dem es im Rechnungsbuch der Oldesloer Kirche im Jahre 1636 unter „Einnamb für bestettung der stule und stande" heißt: „Catrin Buxtehuden hatt Ihres verstorbenen Mannes stand hinter der Jungkhern stulten am Piler gelegen, dofür 3 Mark".

Katrine Buxtehude wird 1626 in dem aus dem Jahre erhaltenen Verzeichnis der „vollkommen Heusern" Oldesloer als Eigentümerin genannt. Ihr mit seinem Vornamen unbekannter Mann war also bereits vor dem Jahre gestorben.

Mit Catrin Buxtehude starb das Geschlecht in Oldesloe aus. In den Kirchenbüchern, die 1642 beginnen, und in anderen Urkunden kehrt der Name nicht wieder. Die Stammfolge der Buxtehudeschen Familie stellt sich also wie folgt:



Die Leser und Leserinnen müssen schon verzeihen, daß die Darlegungen auch genealogische Einzelheiten bringen, allein wenn es sich um den zwingenden Nachweis handelt, daß die Buxtehudes ein altes rein deutsches Geschlecht waren, konnten diese Einzelheiten nicht umgangen werden. Auch unsere skandinavischen Freunde müssen sich daran gewöhnen, daß wir Dietrich Buxtehude ganz für uns in Anspruch nehmen, auch wenn er in Helsingborg geboren wurde.

ÜBER INSTRUMENTATION UND KLANGFARBENCHARAKTERISTIK IN PFITZNERS »PALESTRINA«

VON HANS JOACHIM ZINGEL

I. Die Durchsicht der Besetzungsliste des „Palestrina"-Orchesters könnte dazu verleiten, die „musikalische Legende" zu jenen neuzeitlichen musikdramatischen Werken zu rechnen, die nur aus der Klangmassierung zu bestehen vermögen und dem Ohr mit einem ständigen Schwall berauschender Klangfarben zu schmeicheln suchen. Nähere Kenntnis der Partitur freilich und vor allem Hineinhorchen in den einzigartigen Stil dieses Meisterwerkes werden darüber belehren, daß hier ein gänzlich andersgearteter Wille tätig ist, ein Wille, der von solchen klangschwelgerischen Gewohnheiten durchaus abweicht. Zwar ist der Apparat mit 5 Flöten, Contrafagott, 6 Hörnern, 2 Harfen, Celesta, Orgel, Viole d'amore, Guitarren und Mandolinen zahlenmäßig recht anspruchsvoll. Im einzelnen aber erweist sich der Einsatz dieser Klänge als äußerst maßvoll und gewählt. Der Sinn der vielfältigen Instrumentenzusammensetzung offenbart sich nicht im Hinblick auf Klangballung um jeden Preis, auch nicht zum Zwecke raffiniert erklügelter Mischungen und überraschender Kontrastierungen der Farben, vielmehr ordnet sich das Klanggefüge jeweils im Zuge der dramatischen Notwendigkeit. Die bewußte Führung der Instrumentation erfolgt im Rahmen einer sinngerechten Klangfarbencharakteristik und ist dabei so fein abwägend und sparsam verteilend, daß oft nur wenige Instrumente gleichzeitig und auf längere Strecken beschäftigt sind; die große Spanne der Besetzung ergibt sich allein aus den weit gesteckten Grenzen der musikalisch-dramatischen Charakterisierungsabsichten des Komponisten. Schon äußerlich zeigt sich das darin, daß fast in allen Stimmen viele Pausen stehen und gewisse Instrumente überhaupt einen (quantitativ) geringfügigen Part zu versehen haben und nur an bestimmten Stellen, dann freilich durchaus „obligat" hervortreten.

Versuchen wir einmal, ohne uns von vornherein der Erkenntnis zu verschließen, das Thema im abgesteckten Rahmen nur andeutungsweise behandeln zu können, einige grundlegende Gesichtspunkte herauszuschälen, so scheint uns für die Instrumentation Pfitzners besonders die Tatsache bezeichnend zu sein, daß der Eigenwert der einzelnen Instrumentalfarben voll gewahrt bleibt. Nicht die neuartige, blendende und überraschende, Ohr und Nerven kitzelnde Mischung verschiedener Klänge, auch nicht der bloße „schöne" Klang allein um des Schönen willen steht im Vordergrund der Konzeption, sondern die einzelne charakteristische Farbe und ihre malenden und sinnbildlichen Eigenschaften. Mag ein Instrument solistisch auftreten und seine Klangfarbe sich in polyphoner Verflechtung neben anderen (ebenso eigenwertigen) Partnern selbständig behaupten oder eine geschlossene Gruppe registerartig eingesetzt sein, immer

ist die natürliche Kraft der besonderen Eignung wirksam. Diese Eigenart der Instrumentationsweise kommt zunächst im chorischen Gebrauch der Orchestergruppen und ihrem bedeutungsvollen Wechsel zur Geltung, vor allem aber ist sie in der Pfitzners Setzweise kennzeichnenden Linearität verankert, die überdies im „Palestrina“ um des historisch gegebenen Zeitkolorits willen so bedeutsam ist. Der bestimmte Einsatz verschiedener, jeweils in sich vollstimmiger „Chöre“ schafft dramatischen Gegensätzen auf einfachste Weise einen eindrucksvollen Hintergrund. In wenigen Takten wechselnde, in sich klar umrissene Farben malen schon auf kleinstem Raum scharf unterschiedliche Bilder (im II. Akt!), und die einheitliche Färbung durch einen Chor gleicher Instrumente gibt gewissen Stimmungen auch auf weite Strecken hin ihre besondere Note (Anfang des I. Vorspiels z. B.!). Streicher, Bläser, Schlagzeug und gezupfte Instrumente stehen individuell geprägt neben- und gegeneinander, einzelne Register sind Träger bestimmter Ausdrucksmomente. Vor allem wirkt der unverfälschte Klang der Bläserchöre so sinnbildlich; neben dem unwirklichen, aus einer höheren Welt heranschwebenden Klang der Flöten zu Beginn ist hier an den weihevollen majestätischen Glanz der Blechbläsersätze zu erinnern (Tonsymbol des Konzils, Kaiserthema). Auch die Klangwelt bei der Erscheinung der Meister ist zu beachten. Die Häufigkeit solcher reinen Bläsersätze ist ja nicht zu überhören.

Mit der Bevorzugung eines linear bestimmten Satzstiles freilich scheint nun die gekennzeichnete Wahrung der charakteristischen Einzelfarbe vollends und ganz eigentlich verknüpft zu sein. Die deutliche Führung kontrapunktisch selbständiger Stimmen erfordert stets klare Färbung der einzelnen Linien. Je reiner die Farben sich behaupten, desto schärfer empfängt das Ohr die Umrisse. Nichtobligate „Füllsel“ könnten nur das Gewebe verunklären, gebotene Durchsichtigkeit duldet keine verwischende Eindeckung. So drängt die horizontal denkende Erfindung von sich aus zu einem „kammermusikalischen“ Stil, d. h. hier zum bewußt wägenden und sorgsam verteilenden Einsatz, der jedem Instrument seine Eigenart läßt, jedem Bedeutung — auch im scheinbar Unwesentlichen — zuweist und jede Farbe der ihr zukommenden Linie gesellt. Nur das Wesentliche wird Klang, alles irgendwie Entbehrliche ist fortgelassen. So sehr durchdringt die Ehrlichkeit der Er- und Empfindung die stets klar zu durchschauende Instrumentierung. Damit ist dann auch das Frischbleiben der Mittel gewährleistet, die Ohren werden nicht so bald abgestumpft, und Schlichtheit und Eindringlichkeit scheinen stetig gepaart zu sein. Im ganzen ergibt sich im Verein mit den zahlreichen, sinnfälligen und bildhaft geprägten Leitmotiven, die wir in Übereinstimmung mit anderen Deutungen wohl besser „Tonsymbole“ nennen, eine Kunst der Orchestration, die die Farbe immer mit der Linie eins sein läßt und zugleich eine Freizügigkeit des kontrapunktischen Geflechts bestimmt, die nicht nur in der überzeugenden Klarheit des Partiturbildes dem Auge Eindruck macht, sondern auch dem Ohr als „frei schwebendes Stimmgewebe“ von einzigartigem Reiz zum Bewußtsein kommt (W. Abendroth).

Eine Instrumentation wie diese, der maßvoller und sparsamer Umgang mit dem zur Verfügung stehenden Klangmaterial Tugend bedeutet, schließt Steigerungsmöglichkeiten von durchschlagender Wirkung in sich. Eine weite Spanne ausdrucksvoll gestaffelter Grade läßt sich im Dienste der musikdramatischen Charakteristik erfüllen und zwar vom durchsichtigen kammermusikalischen Apparat bis zum voll besetzten Orchester. Der Einsatz des „Tutti" erhält nach wechselnden Gruppen der verschiedenen „Soli" (um diesen aus der barocken Aufführungspraxis bekannten Ausdruck hier einmal anzuwenden) jeweils seinen besonderen Sinn und damit seine eindringliche Kraft. Zugleich wird — wenn man es nur recht zu hören weiß — eine Staffelung der Farbwerte und Farbintensität, eine Buntheit klanglicher Tönung erreicht, die ebenso feinste Intimität auszusprechen und zartesten Seelenschwingungen nachzuspüren vermag, wie sie stolzes Machtbewußtsein und pompöse Feierlichkeit in kräftigen Strichen zeichnet und selbst vor der Karikatur nicht Halt zu machen braucht. Die musikalische Prägung des thematischen Einfalls (Tonsymbols) vertieft sich durch seine sinnvolle und bildhafte klangliche Einbettung und gibt zusammen mit dieser der dramatischen Situation ihre einzigartige Spannung. Stets ist die Klangwirkung so eindrucksvoll, weil sie in sich so „geladen" ist. Gegenüber einem Orchester als „Farbe" haben wir ein Orchester als „Ausdruck" vor uns, das auf den besten Traditionen der deutschen Klassik fußt, dabei freilich durchaus im modernen und, was das Wichtigste ist, im eigenen Gewande erscheint. Alle Einwendungen, Pfitzners Instrumentierung sei asketisch, sein Orchesterklang spröde und trocken und jeder Klangsinnlichkeit entbehrend, verlieren damit ihre Berechtigung. Sie gehen sämtlich von falschen Voraussetzungen aus und legen Maßstäbe an, die von ganz anders gearteten, nicht zu vergleichenden Stilen herrühren. Was als Vorwurf gemeint ist, muß — aus dem Wesen der Pfitznerschen Kunst erkannt — vielmehr als höchste Tugend gewertet werden: Es ist Beschränkung auf das Wesentlichste und stärkster Ausdruck mit geringstem Aufwand. Daß Pfitzners „Palestrina"-Orchester „trotzdem" klingt, wird jedem unvoreingenommenen und willigen Hörer nicht verborgen bleiben. Ja, er wird sogar überrascht sein, wie reich seine Ausdrucksskala ist, und kaum überhören können, daß auch ein ausgesprochen „schöner" Klang, wenn es geboten und sinnvoll ist, im Rahmen seiner Möglichkeiten liegt.

II. Kann man sich einen sinnigeren Anfang denken als den Flötensatz, der mit seinem mystischen Klang vom Geheimnis des Schöpferischen zu uns spricht und selbst in jenem überirdischen Reich des Geistes beheimatet zu sein scheint, das der irdischen Beschränktheit unserer Welt, wie sie im II. Akt farcenhaft grell beleuchtet wird, gegenübersteht (4 Flöten, von 4 Soloviolinen kaum merklich unterstützt, zu denen noch Solobratschen und wenige Holzbläser hinzutreten). In diesem schwebenden Klang ertönt auch zum ersten Male Palestrinas Tonsymbol (Holzbläser und Streicher). Und hat bislang die Welt des Genius gewaltet, so kündet sich bald auf dumpf hallendem Orgelpunkt der irdische, allzu menschliche Machtwahn mit diesseitigen Tönen an. Zu den sphärenhaften Klängen des Beginns tritt nun über tiefen Bläsern die

klar sich abzeichnende Linie der Violinen in Gegensatz, die greifbar nahe Entfaltung der Kirche kennzeichnend; die in den Sechzehntelfiguren mitgehenden Bläser intensivieren den Klang sehr nachdrücklich. Auf geringem Raum zusammengedrängt, wird so mit wenigen, freilich sehr bestimmt gezeichneten Themen und in bildhaften Klangfarben der grundlegende dramatische Gegensatz der „musikalischen Legende" schon vorgezeichnet.

Auch weiter bleibt der Einsatz der Instrumente maßvoll, in der Eingangsszene Sillas herrscht ein kammermusikalischer Satz vor. Umso vernehmlicher hebt sich in dem erstmalig auf „Rom" ertönenden Tutti diese Stadt als Ort der Handlung und Begriff im tieferen Sinne thematisch und klanglich ab. Deutlich gekennzeichnet sind die beiden gegensätzlich veranlagten jungen Leute: Sillas krause und an „modernen" Vorbildern entzündete Vorstellungswelt läßt sich in bunt gemischten, figurenreichen Klängen aus, bei denen Streicher und Bläser sich abwechseln und verschlingen, während Ighinos gefestigte und gemütvolle Wesensart gleich bei seinem Eintritt durch die ruhige Einbettung seines Tonsymbols in die einheitliche Streicherfarbe umrissen ist. Bezeichnend genug ist auch die bizarre Instrumentation von Sillas Komposition: Die Harfe spielt den Baß, Klarinette und engl. Horn kontrapunktieren den Gesang, während zwei Solobratschen in vollgriffigen Harmonien stützen. Eine ebenso eigenartige Zusammenstellung, der nun freilich eine ganz andere Bedeutung zukommt, erfährt später der Hinweis auf die Lobgesänge der Engel: 2 Harfen, Celesta, Glöckchen, Flöten und Solostreicher mit Einschluß der Viola d'amore zaubern in getupften Achtelakkorden einen Klang aus himmlischen Sphären. Und ein zweites Mal ist der volle Satz von großer Wirkung, wenn sich Borromeos Rede in emphatischer Steigerung zur Ankündigung des heiligen Konzils erhoben hat: auf dem satten Grunde des Blechs führen Holzbläser und Streicher die thematische Linie durch, deren auslaufende Sechzehntel wiederum die Hörner kräftig nachzeichnen. Noch großartiger werden Lautstärke und Farbenpracht des gesamten Orchesters in Borromeos leidenschaftlicher Mahnung eingesetzt: „Auf, Meister!... Der höchsten Spitze Kreuzesblume setzt auf der Töne Wunderdom!" Nach längerer Vorbereitung ertönt hier das Tutti (ohne Posaunen); in großzügiger Steigerung wird einer jener erhebenden, echt Pfitznerschen Sätze aufgebaut, die in ihrer Tonfülle so prächtig klingen, und kraft ihrer bildhaften Eindringlichkeit von so unvergleichlicher Wirkung sind.

Die unwirklichen Erscheinungen der Meister untermalen Bläser (Flöten, Baßklarinette, Fagott, Posaunen und tiefe Streicher als Fundament), seltsam schwerelos schweben ihre Klänge wie die Gestalten selbst im Raum. Auch wenn der Appell an Palestrinas große Aufgabe, an die Vollendung seines „Erdenpensums" erfolgt und sein musikalisches Wesenssymbol in ganzer Breite angeschlagen wird, geben Holzbläser — wie zu Beginn — den Ausschlag. In einzelnen Bläsern klingt auch das mahnende Motiv beim Verschwinden der Meister aus. Palestrina ist wieder allein „in dunkler Tiefe", über leisem Tremolo der Bässe erhebt sich noch einmal die Weise, von Oboe und Engl. Horn vorgetragen, die schon früher seine Verlassenheit in der

Welt des Diesseits geklagt hat, da — setzt das „Kyrie" des ersten Engels ein, eine neue Klangwelt bricht auf. Mit rauschenden Harfenarpeggien strömt im strahlenden As-dur die himmlische Musik über Palestrina, das Wunder göttlicher Inspiration wird Wirklichkeit. Nach der unsinnlichen Zeichnung der Meisterszene hören wir nun ein prachtvoll leuchtendes Tongemälde, das schwillt und sich steigert über das bunte und kunstvoll polyphone Bild der Messe, in der sich die Singstimmen und alle Instrumente wetteifernd verschlingen, über die hineingestellte „Liebesszene" (Liebesmysterium), die von Streichern, Harfe und hinzutretenden Hölzern getragen und in ihrer jeder Sinnlichkeit baren Reinheit und Tiefe auch klanglich herausgehoben wird, bis zum abschließenden Glockengetön, mit dem die Morgenröte nach schicksalsschwerer Nacht in Palestrinas Behausung dringt.

Besonders ergiebig für unsere Studien ist dann der II. Akt durch seine thematisch, rhythmisch und instrumentationstechnisch wechselvolle Charakteristik. Eine Fülle von plastischen Kleinbildern läßt sich in ihm nachweisen, und wenn wir diese hier einmal bewußt in den Vordergrund stellen, so vergessen wir darüber doch nicht, daß es ein Vorzug dieses genial angelegten großen Historiengemäldes in Tönen ist, daß trotz vielfältiger Einzelzüge die weiten Bögen der die Szenen zusammenschweißenden Stimmungen vollauf gewahrt bleiben. Freilich glauben wir die verbreitete Ansicht ablehnen zu müssen, Pfitzner habe „natürlich" am politischen Geschehen, am diplomatischen Spiel der Konzildebatten vorbeikomponieren müssen. Wir sind vielmehr der Überzeugung, daß gerade in der musikalischen Zeichnung des II. Aktes alle gedanklichen Verflechtungen, geheimen Anspielungen und diplomatischen Umschweife mitsamt den in den handelnden Männern vertretenen politischen Machtgruppen und nationalen Gegensätzen sehr wohl mitgesprochen haben, daß die klangliche Verarbeitung sogar merklich von ihnen bestimmt ist, und daß auch die weite Skala der Charaktere mit all ihren persönlichen Schwächen und Alters- und Temperamentsunterschieden Anlaß zu immer neuer Klangfarbencharakteristik gegeben hat. Auf engstem Raum sind ja oft mehrere Sinngehalte, deren jeder einzelne im höchsten Grade plastisch geformt ist, nebeneinander gesetzt, in wenigen Takten werden widerstrebende Gewalten in klar erkennbaren Umrissen anschaulich gezeichnet. Und noch weniger als die beiden anderen Akte ist dieser Konzilakt in unserm Rahmen zu erschöpfen.

Gleich das Vorspiel führt uns in medias res; zwei Hauptgedanken bestimmen seine Anlage, zwei Orchesterfarben malen sie. Die 6 Hörner beginnen mit dem stürmischen Grundmotiv, das immer wiederkehrt und das unruhige „zum Ende Drängen" sozusagen wortgezeugt („Doch schnell zum Schluß!") spiegelt. Die beständige Teilnahme der Hörner an der Durchführung, ihre unisone Unterstützung der Streicherfiguration gibt dem ersten Teil des Vorspiels das Eindringliche im Klang und das Aufpeitschende im Ausdruck, so daß wir sofort in die dramatische Spannung hineingerissen werden. Bald bellen auch die Trompeten hinein, hohe Holzbläser schließen sich an, unablässig rollt die unruhevolle Bewegung durch alle Stimmen des Orchesters. Ganz anders der II. Teil: das Machtsymbol des Konzils erklingt im streng

homophonen Satz; die Bläser führen zunächst; bei dem schon im I. Vorspiel aufgestellten, jetzt verbreiterten Kirchenmachtsymbol ist die volle Besetzung erreicht. Die Fülle des Klanglichen ist mit der erhabenen Größe des musikalischen Gedankens eins geworden, die ideale Bedeutung des weltumfassenden heiligen Konzils hat in diesem weit gespannten getragenen Satz einmalige Gestalt angenommen.
Aus der Fülle des Bemerkenswerten sei ferner die III. Szene, das Gespräch zwischen Novagerio und Borromeo herausgegriffen. Ganz vorsichtig tastend, „leise sondierend" beginnen sie, im Orchester geht fast nichts vor, und erst allmählich kommt Fluß in die Unterredung, belebt sich auch der Klang. Die solistische Bratsche wird von der Klarinette ergänzt, Streicher treten hinzu. Dann schlägt die Klarinette eine geschmeidige Kantiline an, lockende „Früchte" werden rhythmisch und klanglich greifbar gezeichnet (Holzbläser und Harfe), immer wieder macht sich die Unrast des Konzils motivisch bemerkbar. Ist vom Einschenken des roten Weines und dem Fließen des Ketzerblutes die Rede, auch dies wird in den Instrumenten gemalt (man beachte den Einsatz der Soloviolinel). Das Kaiserthema wird zunächst ganz vorsichtig von Klarinette und Viola in die Debatte geworfen, danach beharrlicher in den Bässen wiederholt, um endlich in verschiedenen Gruppen immer nachdrücklicher sich durchzusetzen. Ganz geheimnisvoll hallt es um den „Traum der Weltherrschaft" mit den „spanischen" Triolen-Rhythmen der Bläser über Harfenarpeggien, während im Baß das Kaiserthema breit ausgeführt wird. Das feierliche Symbol des Konzils erscheint in den Holzbläsern. Die Unterredung schließt mit dem kecken Scherzo: „Das Unverdauliche wird — ausgespie'n", in dem das Klangbild der „Früchte" noch einmal auftaucht.
Beachtlich ist auch der Spottchor der Spanier auf die Italiener, ein Holzbläsersatz im 6/8-Takt, dessen anhaltend tänzelnder Rhythmus ungemein drastisch wirkt. In seinem sonst durchaus locker gefügten Klang finden sich einzelne charakteristische Karikaturen in schnell wechselnden Farblichtern: die „geschorenen Köpfe" (Pizz. der Streicher mit Holzbläsern), die „päpstlichen Larven" (tiefes Blech), und auch der „Hl. Geist", den die Italiener „im kleinen Tornister" mit sich führen, wird ironisiert (solistisches Hervortreten der Posaune). Kraß abgesetzt gegen dieses Bild der Auftritt Budojas: der durch die Trompete verschärfte Einsatz der Streicherfermate mit dem anschließenden Staccatothema im 4/4-Takt, das die betriebsame und schwatzhafte Art dieses Mannes trefflich beleuchtet. Dieselbe klangliche Fassung bleibt auch bei der folgenden Vorstellung verschiedener Kirchenfürsten gewahrt, sie wird nur hier und da von kurzen, aber äußerst munteren Zwischenrufen der Bläser abgelöst; ganz weltzugewandt geht es dabei zu. Ein weiterer scharfer Absatz ist durch den Eintritt des Konzilsymbols gegeben, ein neues Bild wird vom Streicherchor (in feierlich getragenen Halben) gemalt.
An plastischen Einzelzügen seien ferner hier angefügt: Zuerst die klangliche Zeichnung der beiden Städte Bologna und Trient; die weiche Lieblichkeit der einen tragen Holzbläser, Hörner und Harfe in frei schwingenden Harmonien, die „unbequeme"

T Quintus Primo. q f. V G y
A F B F G I D F E S f.
SYHEM G > A B C
G D + E H f

Prima fistula in viii. diuisa. octaua
pars auferatur. et erit secunda. Sedi
fistula in viii. diuisa. octaua pars aufe
ratur. et erit tercia. Tercia non potest
diuidi in viii. ut faciat. iiii. sed sic te
peretur quarta. ut ter ducta cum
tercia parte impleat primam. hoc
est. iiii. fistula. Quarta diuisa in viii.
octaua pars auferatur. et erit. vi.
Quinta in viii diuisa. octaua pars au
feratur. et erit. vi. Sexta in viii. di
uisa. octaua pars auferatur. et erit.
vii. Septima in viii diuidi non potest.
ut faciat. viii. sed sic temperetur. ut
ad eam dupla sit prima.

Tempora bone artifex organum corpo
ris nostri. ut armonie metris possit aptari.
nec sic roboretur ut superbiat. nec sic
languescat ut deficiat.

Sid man ubene chennet uuio alle dio
suegalan ein anderen ercheden.
sone bedrie ze dieb ouch iro mazza
ze lirnenne. ... Macha dia ersten
salanga ... so uuita so du uuellest. de
ro uuiti sulen sie alle sin unte mizza
anderun bidero eristun sus. Sih ze
erist uuio uuit si. du uuiti heizet
diametrum. iii. Tara nah la andero
eristun suegelun lengi fore. den
ahtoden teil dero uuiti. unte teile

sia dannan nider unz an zedero zun
gun diu plectrum heizet ...
teil eben michelu. Dero nun teilo gib
ahto teil dero anderun. daz ist iro
lengi fon dero zungun uf. iii. Tada
ra nah fore andero anderun suue
gelun lengi zuene ahtoteila des dia
metri. unte teila daz ander aber
also in niuniu. unte gib tero niuno
ahto teil der der tertiun. daz ist
iro lengi fon dero zungun uf. Sim
dara nah tie eristun. unte la fora
an iro lengi den dritten teil des dia
metri. unte teila sia dannan nider
unz a zedero zungun fiar teil. unte
dero gib driu dero fierdun. daz ist
iro lengi. Unte unze dara gieng dya
tesseron. mit tono tono semitonio.
Unte fernim iob ze iegelichemo male
fon dero zungun uf. Sonun aber dia
eristun la fore an iro lengi den halben
teil iro uuiti. unte teila sia in driu
teil. unte gib dero zuei dero fiftun.
daz ist iro lengi. Nim dara nah sel
bun dia fiftun unte la in iro lengi
fore den ahtoden teil des diametri.
unte teila sia in niun teil. unte gib
tero ahto uuiv dero sehstun. Andero
fierte scoltu sinomenon haben. La
andero fierdun fore den halben teil
des diametri. unte teile daz ander
in fieriu. unte gib dero driu demo
sinonmenon. daz ist iro lengi. Tara
nah miz tie sibuntun bidero sehstun.
Teile daz diametrum in ahto teil.
unte la daz ahtoda fore. unte fon
dero. zungun uf teil daz ander

·iiii·

·v·

·vi·

·vii·

[14]

Anfangsseite der Handschrift Nr. 1493 der Universitätsbibliothek Leipzig
Orgeltraktat des Notker Labeo

Rauhheit der anderen malen Blechbläser mit Schlagzeug im punktierten Rhythmus. In je drei Takten sind diese Gegensätze herausgearbeitet. Ganz klar treten auch die Umrisse des Patriarchen Abdisu hervor: wenige solistische Bläser und die Solovioline nebst Hörnern, Harfe und Triangel geben der Greisenstimme (hoher Tenor) den rechten Unterton. Klang und Motiv sinnbildlich gepaart erscheinen besonders deutlich im erstmalig ertönenden Kaiserthema, das die Trompete in einen Streichersatz hineinbläst. Bliebe noch hinzuweisen auf die Instrumentation des „Abendmahls“ (Engl. Horn, 3 Posaunen und Harfe) und bei der Erwähnung des Hl. Pius: in getragener Kantilene hellt die Flöte den dunklen Streichergrund auf. Auch das mehrmalige Hervortreten der Harfe an Stellen, an denen von „Einigkeit“ und „Frieden“ gesprochen wird, ist zu beachten. Als letztes ein kurzer Hinweis auf das Orchesterzwischenspiel vor Eröffnung der offiziellen Sitzung und die anschließende gebetartige Eröffnungsansprache Morones; wir haben hier, ähnlich wie schon im I. Akt, einen wunderbaren, wahrhaft des Gegenstandes würdigen Einfall vor uns, dem die großartige orchestrale Fassung nur entspricht.

Einige Worte über den III. Akt sollen die Reihe der Beispiele beschließen. Das Vorspiel, das in seiner getragenen Stimmung und verhaltenen Gespanntheit eine ähnliche Stellung einnimmt wie die entsprechenden Einleitungen zu den Schlußakten in Wagners „Meistersinger“ und „Parsifal“, ist von zwei Gedanken bestimmt: das espressivo-Thema, das die Bratschen anspielen und die Violinen aufnehmen, und der starre Glockenrhythmus, der in verschiedenen Instrumenten angeschlagen wird. Eine geringe Aufhellung der düsteren Stimmung und damit zugleich eine Vertiefung im Ausdruck schaffen die hinzukommenden hohen Holzbläser. Die „Ighino“-Episode ersteht in einer neuen Farbe, aber nur vorübergehend waltet der freundliche Gedanke. Ausklang des Vorspiels und Beginn der I. Szene finden uns wie im Anfang, Baßklarinette, Celli, Bratschen lassen das erste Thema ausklingen. Wie in einem zarten Pastellbild ist dann von gedämpften Streichern und Harfe, Holzbläsern und Glocken der „Abend“ getönt, frei schwebt das Romsymbol in den I. Violinen darüber. In diese von Erinnerung an Geschehenes und Erwartung auf Kommendes gespannte Stimmung platzt hinter der Szene der Jubel des Volkes (Chor mit Mandolinen, Guitarren und hohen Holzbläsern). Erhabene Weihe waltet beim Auftritt des Papstes, noch einmal ertönt die himmlische Musik, die wir schon im I. Akt vernahmen. Am Schluß werden die Klänge des Beginns laut; nach flüchtiger Unterbrechung durch den verhallenden Jubel auf der Straße klingt das Palestrinasymbol in Holzbläsern, Streichern und Harfe leise aus.

Historisch gesehen mag man nach allem oft an die barocke Praxis und ihre klar umrissene, sinnbildliche Instrumentation denken, freilich dann auch im Hinblick auf die linear bestimmte Satzweise weiter Partien an die Spaltklänge der Gotik sich erinnert fühlen. Aber wir wollen doch nicht allzuviel aus geschichtlichem Wissen hineingeheimnissen, sondern uns vielmehr vom lebendigen, unmittelbaren Eindruck der genialen Einmaligkeit des Werkes und seines Stiles packen lassen.

Im Spiegel der deutschen Musikkultur

HANDSCHRIFTEN UND DRUCKE ZWEIER JAHRTAUSENDE ZUM THEMA DER ORGEL

Gedanken zur musikwissenschaftlichen Erfassung des Orgelschrifttums aller Länder

Der Dichter Christian Morgenstern schrieb 1896 zur Zeit der tiefsten Erniedrigung der Orgel mehr ahnungsvoll als der Wirklichkeit entsprechend von der Orgel als dem „Instrument der Zukunft" und gleich darauf folgten die mindestens für jene Zeit seltsamen Worte „Der Tempel der Germanen-Musik als Architektur empfunden".[1] In dieser knappen formelhaften Sprache drückt Morgenstern, dem es wie wenigen anderen beschieden war, Innerstes zu sagen, das Wesentliche in der Musik unsrer Tage und unseres Volkes aus: die rassenmäßig bedingte Hinkehr zum Gedanken des Bauens in Tönen und die Abkehr von der Herrschaft des Affekts. Das Instrument, das diesen Urgrund alles germanisch-nordischen Musikempfindens am sinnenfälligsten offenbart, ist die Orgel. Nun gibt es aber heute nicht nur Orgeln bei den Völkern der germanischen Rasse, und es wäre verlockend, einmal nachzuweisen, welche Bedeutung die Orgel im Laufe der geschichtlichen Entwicklung bei den andersrassigen Völkern erlangt hat und welche Gründe für eine solche Entwicklung anzuführen wären. Voraussetzung für eine solche Arbeit wäre die Bekanntschaft mit dem Orgelschrifttum jenseits der Grenzen und selbstverständlich auch mit den Werken der Orgelmusik. Jedenfalls kann man heute damit rechnen, daß die Orgel (vor allem durch zahlreiche Darbietungen im Rundfunk) der Allgemeinheit in einer Weise näher gebracht worden ist wie lange Jahrzehnte nicht mehr. Schon von dieser Seite aus rechtfertigt sich also der Versuch, einmal das weit zerstreute Schrifttum der Orgel zusammenzusuchen und systematisch zu ordnen.

Das gedruckte Wort hat heute in der bildlichen Darstellung einen Bundesgenossen, den es früher nur in höchst unvollkommenem Maße besaß. Selbst derjenige, der nichts vom Innenbau einer Orgel versteht, hat einmal das schöne Bild des Hubert und Jan van Eyck vom Genter Altar mit der Cäcilia am Positiv (1432) und ähnliche Bilder altitalienischer Meister gesehen und daraus auf ein hohes Alter der Orgel geschlossen. Aber nur wenigen ist es bekannt, daß sich das schriftmäßig niedergelegte Wissen um die Orgel durch beinahe zwei Jahrtausende und durch alle Kulturländer hinzieht.

Dieses Wissen von der Orgel, das seinen Niederschlag in den Handschriften und Drucken gefunden hat, läßt sich in sechs große Hauptabschnitte teilen:

Orgelbau und Orgelbauer,

Orgelspiel und Organist,

Orgelmusik und Orgelkomponist.

Die älteste Handschrift über die Orgel ist sicher die „Pneumatika" des alexandrinischen Naturwissenschaftlers Heron. Sie ist in griechischer Sprache geschrieben, und das Original, das von den Philologen in das erste Jahrhundert nach Chr. gesetzt wird, ist verloren gegangen. Der Inhalt selbst ist uns in mehreren Handschriften des Mittelalters erhalten, von denen die des britischen Museums (als Codex Harleianus Nr. 2767 bezeichnet) als maßgeblich gilt. Heron, durch seine Versuche über den Luftdruck in der Geschichte der Physik wohlbekannt, gibt uns in der erwähnten Handschrift einen Bericht über die Wasserorgel. Als ihren Erfinder bezeichnet er Ktesibios in Alexandria, der um 170 v. Chr. lebte und zu dem er möglicherweise noch in persönlichen Beziehungen gestanden hat. Das gleiche Instrument, jedoch in beträchtlich vervollkommneter Form, beschreibt Vitruv in seinem 10 Bücher umfassenden Werk „De architectura". Schon aus diesem Grunde darf man die Niederschrift der Urfassung dieses Werkes später ansetzen als die der „Pneumatika". Auch hier ist das Original nicht mehr vorhanden. Unter den zahlreichen Abschriften gilt als wichtigste der Codex Marcianus No. 516 aus dem

[1] Vergl. Chr. Morgenstern, Stufen. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuchnotizen. 1922. München, Piper.

13. oder 14. Jahrhundert in der Markusbibliothek zu Venedig.
Die Schreiber dieser Handschriften waren Mönche, und gewaltig war ihr Eifer und Ehrgeiz, sich die Bücherschätze des alten Griechenlands in Abschriften zu verschaffen. Das Erbe des alten Hellas hatte Byzanz angetreten und zur Zeit Karls des Großen und später unter dem mit der griechischen Prinzessin Theophano vermählten Kaiser Otto II. überschwemmten geradezu die Mönche griechischer Herkunft, aber vielleicht auch Laien, kunstverständige Werkleute, „operarii graeci", das Abendland. Erst heute machen wir uns von diesem starken griechischen Einfluß auf unsere frühmittelalterliche Kunst ein genaues Bild. Durch die Kreuzzüge lernte man die Denkmäler byzantinischer Kunst durch eigene Anschauung kennen. Auch die Mauren, die man als Miterben hellenistischer Kultur und Kunst nicht geringschätzen darf, übermittelten dem Abendlande wichtige Erfindungen, Kunstlehren und Techniken. Das betrifft in gewisser Beziehung die Orgel.
Man kann heute mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß auch die Mensurbestimmungen der Orgelpfeifen („Mensura fistularum"), von denen man einige 20 mittelalterliche Handschriften kennt, erst nach oströmischem Muster oder nach den Handschriften griechischer und spätrömischer Musiktheoretiker und Mathematiker (Boetius!) verfaßt wurden. Allerdings waren die deutschen Werkleute gelehrige Schüler der Griechen. Sie bauten die von Byzanz im Jahre 757 und 826 gekommenen Muster in erstaunlicher Weise nach, so daß sich bereits 880 Papst Johannes VIII. vom Freisinger Bischof Anno eine Orgel und einen deutschen Orgelbauer und Orgelspieler erbat.
Ein weiterer Beweis für diese Begabungsrichtung der germanischen Rasse, für die Geschicklichkeit „in mechanicis artibus", ist der **Orgeltraktat des Notker Labeo** (gestorben 1022) der eben, da er für Laien bestimmt war, teilweise in althochdeutscher Sprache abgefaßt war und damit gleichzeitig ein wertvolles Denkmal unsrer Muttersprache darstellt. Von diesem frühesten Denkmal zur Geschichte der deutschen Orgel findet der Leser die **Abbildung der Anfangsseite der Handschrift Nr. 1493 der Leipziger Universitätsbibliothek**. Es handelt sich auch hier nicht um das Original, sondern um eine frühe dem 11./12. Jahrhundert entstammende Abschrift, die das ganze Mittelalter hindurch im Besitz des Merseburger Petersklosters war, 1526 in das Zisterzienserkloster Altzelle und von da in die Universitätsbibliothek Leipzig kam. Das alte Wort, daß Bücher ihre Schicksale haben, bewahrheitet sich gerade bei dieser Handschrift.
Eine besondere Schwierigkeit ergibt sich für den Bearbeiter einer Orgelbibliographie durch die Grenzstellung, die die Orgel einnimmt. Die Orgel gehört nicht nur der Musik als solcher, sondern auch verschiedenen anderen Kunstbereichen und Wissensgebieten an. Sie ist natürlich in erster Linie ein Musikinstrument und als solches der praktischen Musik dienstbar — eine Tatsache, die selbst heute noch manchmal von Orgelbauern gern übersehen wird. Des weiteren aber ist die Orgel als Bauwerk den Gesetzen der Mathematik und Naturwissenschaft untertan. Für wichtige Gebiete der Physik, nämlich der Mechanik, Aerostatik und Aerodynamik, Akustik und Festigkeitslehre, für Teilgebiete der Chemie bietet die Orgel das beste Anwendungsbeispiel. Die elektroakustische Orgel setzt die Rundfunktechnik voraus. Des weiteren ist die Orgel Gegenstand handwerklicher Künste vor allem der Holz- und Metallbearbeitung. Beim Aufbau des Orgelgehäuses und der künstlerischen Ausgestaltung der Schauseite sprechen die Gesetze der bildenden Kunst, vor allem die der Baukunst, der Malerei und Holzschnitzkunst mit. Heute hat der Orgelbaumeister allerdings für die Fragen des Architektonischen und des künstlerischen Gehäuseschmuckes einen Architekten zur Hand, wenn ihm nicht das „Landesamt für Denkmalspflege" bestimmte Vorschriften macht. In früheren Jahrhunderten war der Orgelbauer fast immer der Organist (allgemein noch im 16. Jahrhundert), daneben betätigte er sich als Zinngießer, Holzschnitzer, Bleidecker (z. B. in Leipzig 15. Jh.), als Brunnenmeister (z. B. Lobsinger in Nürnberg), ja selbst als Geschützgießer.
Bei der systematischen Ordnung des Stoffes erschien es mir als das Brauchbarste, die etwa **4000 Titel von etwa 3000 Autoren** auf ungefähr 100 Sachgebiete zu verteilen. Praktischen Zwecken entsprach es außerdem, das Schrifttum der einzelnen Länder in besonderen

Abschnitten zusammenzufassen. Man erkennt durch solche Zusammenstellungen unschwer, welche Bedeutung die Orgel im Laufe der Jahrhunderte für das betreffende Land gewonnen hat.

Deutschland ist im Orgelschrifttum mit etwa 20 Monographien zum Orgelbau einzelner Landschaften und Werken gleicher Art über den Orgelbau von etwa 400 deutschen Orten vertreten. Es handelt sich mitunter nur um geschichtliche Aufsätze über die Orgeln einer Kirche oder um ausführlichere Beschreibungen von Orgelneubauten, ja mitunter nur um Beschreibungen in kürzester Form, die Orgeldisposition, wenn das besonders durch Art des Stimmenplans, durch Ort und Erbauer etc. gerechtfertigt erschien. Das Orgelschrifttum der einzelnen deutschen Orte findet seine Ergänzung durch die Anführung der Werke über Leben und Bedeutung deutscher Orgelbauer, Organisten und Orgelkomponisten.

Deutschland, das Land des Buchdrucks, hat weitaus das umfänglichste Schrifttum über die Orgel. Seit den ältesten Zeiten ist hier die Orgel gepflegt worden. Derselbe germanische künstlerische Gestaltungstrieb, der die Dome erstehen ließ und der seine bewegende Kraft von der deutschen Frömmigkeit erhielt und die dem Deutschen innewohnende und von anderen Nationen neidlos anerkannte große Geschicklichkeit „in mechanicis artibus“ brachte die großen Leistungen deutscher Orgelbauer und damit Hand in Hand gehend das reiche Schrifttum zu allen Fragen, die das Instrument Cäciliens angehen, hervor.

Deutschland ist das Land der großen Organisten und Orgelkomponisten, an deren Spitze J. S. Bach steht. Einen großen Auftrieb hat unser deutsches Orgelschrifttum durch die sogenannte Orgelbewegung genommen.

England und **Amerika** haben sich für das königliche Instrument eine besondere Sympathie bewahrt. Daran ändert nichts die Tatsache, daß man in der Orgelmusik das Sentimentale und Pikante besonders in Schöpfungen impressionistischen Charakters bevorzugt und daß vor allem die Profanorgel in Gestalt der Wurlitzerorgel in Amerika Triumphe feiert. Auch das Orgelschrifttum der anglo-amerikanischen Länder ist reichhaltig. Das beweisen die wertvollen Werke von Hopkins-Rimbault, Audsley, Benavia-Hunt, Freeman, die beachtlichen Orgelzeitschriften „The Organ“ und „Rotunda“, und — um nur eins zu nennen — das Lebenswerk von Terry, dem Bachforscher. Der britische Leser liebt auch von Orgeln Tatsachenberichte möglichst aus den entferntesten Ecken des Weltreichs, aber auch vom ausländischen Orgelbau überhaupt. So entsteht ein umfängliches Schrifttum: Ausländische Orgelkunst im englischen Urteil. Als Widerspiel erscheint: Englische Orgelkunst im Urteil des Auslands. Der Engländer hat das Verständnis für die große Leistung des Orgelbauers nie verloren. Mit welcher Pietät pflegt man die Werke eines Harris und des aus Deutschland eingewanderten Father Smith!

Aber auch die Werke großer Orgelbauer der Gegenwart werden liebevoll umhegt, und mit besonderem Stolz weist der Engländer auf die Riesenorgeln seiner Stadthallen. Der typisch englisch-amerikanische Zug zum Nonplusultra in jeder Beziehung, zum Riesenformat, prägt sich auch in den Orgelbüchern aus. Das umfänglichste Werk über die Orgel, das je geschrieben wurde und das in geradezu luxuriöser Ausstattung gedruckt wurde (und auch dem Inhalte nach sehr beachtlich ist) konnte nur von einem Engländer, dem Architekten Audsley, London später New-York, verfaßt werden.

Der Engländer liebt den „Kathedralton“ der Principale eines Harris, Father Smith, aber er ist auch in hohem Maße für den Schmelz der „diapasons“ eines Edward Schulze zu haben. Eduard Schulze, ein thüringischer Orgelbauer[2], der bedeutende Werke in England baute und heute in Deutschland fast vergessen ist, wird in der angelsächsischen Welt als einer der bedeutendsten Meister seiner Zeit geehrt. Über die klanglichen Vorteile der Prinzipale, die von den verschiedensten Meistern gebaut wurden und über die Mensurationsmethoden dieser wichtigsten Orgelstimme bei neuen Werken hat sich eine weitschichtige Literatur entwickelt. Ansätze zu einer der deutschen Orgelbewegung parallel gehenden Richtung des englischen Orgelbaus konn-

[2] Heinrich Eduard Schulze, geb. 1824 zu Paulinzella und 1878 gest, erbaute 1800 eine Orgel zu NewOrleans, 1862 ein großes Werk zu Doncaster, weitere Werke in Armley und Hindley, außerdem noch viele kleinere und größere Werke in Deutschland, Ungarn etc.

ten nicht recht an Boden gewinnen. Übrigens stammt auch die bisher ausführlichste Orgelbibliographie, die 756 Titel nach alphabetischer Verfasseranordnung mitteilt, von einem Engländer, dem Rev. J. H. Burn.[3]

Frankreich hat eine sehr sorgfältig gearbeitete Bibliographie zum Orgelbau seiner Städte und Landschaften von Fallou und Dufourcq. Außerdem haben der letztgenannte und Fel. Raugel imponierende Werke über die Geschichte der französischen Orgel geschrieben. Dann seien A. Pirro und Yv. Rokseth angeführt, die die verschiedensten Studien zur Geschichte der französischen und deutschen Orgelmusik veröffentlichten. Den hier angeführten Werken können wir wenig Gleichartiges gegenüberstellen. Die Veröffentlichung und buchtechnisch glänzende Ausstattung dieser Bücher über die Orgel gilt als nationale Ehrenpflicht. Sehr fördernd hat die Vereinigung der „Amis de l'orgue" gewirkt. Ihr steht eine eigne Zeitschrift zur Verfügung. Im übrigen will man die zahlreichen alten Orgeln in Paris, die allerdings vielfach nur dem Gehäuse nach alt sind, und die moderneren Werke der französischen Hauptstadt nicht nur durch Bücherstudium sondern durch persönliche Besichtigung kennen lernen.

Bach hat die alten französischen Orgelmeister gekannt, das beweisen notengetreue Zitate aus den Werken Clérambaults, L. Marchands u. a. in Bachs Werken. Seit dem Erscheinen von Albert Schweitzers „Jean Sébastien Bach, le musicien-poète" (Paris 1905) sieht auch der französische Organist die Grundlage seiner künstlerischen Tätigkeit in der Interpretation der Werke unseres großen Thomaskantors. Auf Schweitzers 1906 erschienene weithin bekannt gewordene Broschüre über die deutsche und französische Orgel folgt dann die große Auseinandersetzung, die eine Flut von Literatur erzeugte und sich praktisch im Neubau zahlreicher deutscher Orgeln auswirkte. Hier liegen auch die Wurzeln der deutschen Orgelbewegung. Charakteristisch für das französische Orgelschrifttum ist das immer wahrzunehmende Bestreben nach logischen Gliederungen, Haupt- und Nebenüberschriften, Aufteilung des Stoffes nach Groß- und Kleinbuchstaben, römischen und arabischen Ziffern. So erscheint der Inhalt eines derartigen livre d'orgue mit seinen vielen §§ oft einem Gesetzbuch ähnlicher als einem Werk, das der Kunst dienen soll.

Italien, das Land einer uralten Orgelkultur, beginnend mit dem blinden Organisten Francesco Landino (gest. 1397) und dann weiterführend über Frescobaldi bis zu den Meistern der Gegenwart, einem Germani z. B., zeigt in dem lichtsprühenden Ripieno seiner altklassischen Orgel das Belcantoideal, führt erst spät Zungenstimmen ein und ist heute vor allem dank der orgelhistorischen Arbeiten Lunellis, Camettis u. a. im Begriff, eine Neugestaltung der Orgel auf altklassischer Grundlage in die Wege zu leiten. Allerdings fehlt für Italien die große Literatur, wie sie die bisher besprochenen Länder aufweisen. Ein Werk wie das Dom Bedos' wird man in Italien vergeblich suchen. Als Ersatz dienen Zeitschriften, die wie die „Note d'Archivio" Aufsätze von einem ungewöhnlich großen Umfang veröffentlichen. Italien ist das Land der beseelten Stimme, es ist aus diesem Grunde verständlich, wenn die Orgel im allgemeinen Musikbewußtsein des italienischen Volkes stark zurücktritt.

Das letztere trifft auch für Spanien und Portugal zu. Auch diese Länder haben eine reiche Orgelkultur, aber alles Geschichtliche liegt hier noch im Dunkel. Vorarbeiten für die spanische Orgelgeschichte verdanken wir dem früh verstorbenen Alberto Merklin.

Uralte Pflegstätten der Orgel und ihrer Kunst sind Belgien und die Niederlande. Von dem Reichtum der Länder zeugen die herrlichen Werke zu Haarlem, Hertogenbosch, Amsterdam, Zwolle, Antwerpen, Brügge u. a. Sie haben allerdings vielfach starke Eingriffe im klanglichen Bestand erhalten, entschädigen aber dafür durch die herrlichen Schauseiten der Gehäuse. Auch das Orgelschrifttum beider Länder ist beachtlich.

Gemeinsames Merkmal der germanischen Nordstaaten Dänemark, Norwegen, Schweden und des von Schweden kolonisierten Finnland ist ihre starke Beziehung und Bindung in allem, was die Orgel angeht, an Deutschland. Ein reiches Schrifttum hat das kostbare Juwel alt-

[3] Erschienen in dem „Dictionary of Organs and Organists" 2. Ed. London, 1921. G. A. Mate & Son. Allerdings sind die Titel der in deutscher Sprache erschienenen Orgelbücher meist sehr ungenau und fehlerhaft.

deutscher Orgelbaukunst, die Orgel des Esajas Compenius, in Frederiksborg hervorgerufen.
Unbedeutend ist die Pflege der Orgel in den slawischen Ländern wenn auch in Böhmen und Polen berühmte historische Orgelwerke vorhanden sind und Prag im 18. Jahrhundert z. B. eine Schule von Organisten unter Czernohorsky aufzuweisen hatte.
Dem ist bekanntlich sein Vaterland besonders teuer, der lange im Ausland gelebt hat. Gerade die Kunst und besonders die deutsche Orgelkunst kann auf die Dauer die großen Anregungen, die von jenseits der Grenzen kommen, nicht entbehren. Es ist eine wertvolle Eigenart, daß wir es in allen Perioden unsrer Geschichte verstanden haben, die uns wertvoll erscheinenden fremden Antriebe artgemäß umzugestalten und damit für uns nutzbar zu machen.
Schon durch die systematische Aneinanderreihung der Buch- und Aufsatztitel des Orgelschrifttums eines Landes entsteht ein Bild vom Innenleben der Autoren und damit ein Bild des Volkes, dem sie angehören. Die Art und Weise, in der die verschiedenen Kulturvölker einst und jetzt von der Orgel sprachen und sprechen, läßt deutlich die zwei großen rassenmäßig streng geschiedenen Gruppen heraustreten: die nordischen, die in Tönen bauen und Musik als gelöste Architektur betrachten, mit vielfach herbem verschlossenen Gefühlsleben, und die westischen, die im sinnlichen Wohllaut des Tons wie im Formenprunk ihrer Barockbauten schwelgen. Sie alle singen und schreiben zum Lobe des Instruments, das schon seit den ältesten Zeiten als ‚Königin der Musikinstrumente' bezeichnet wird. Ernst Flade

MUSIKALISCHE AKUSTIK IM 17./18. JAHRHUNDERT

Die Beschäftigung der Musikwissenschaft im 17./18. Jahrhundert mit akustischen Problemen war sehr verbreitet. Die „mathematisch-physikalische Klanglehre" fand reiches Interesse im Zusammenhang mit der Entwicklung der Naturwissenschaften. Sei es im Interesse der Instrumentenkunde oder harmonikaler-mathematischer Darstellung des Tonsystems, — akustische Probleme wurden nicht nur in physikalischer, sondern auch in musikalischer Richtung behandelt. Schon Baco von Verulam hat durch Experiment und Spekulation bedeutsame akustische Beobachtungen gemacht. Mersenne und A. Kircher haben große Übersichten über die gesamte mathematisch-physikalische Musiklehre gegeben und diese bisweilen durch absonderliche Gedankengänge erweitert. Pietro Mengoli (1670) und D. Bartoli (1679) haben in Italien die physikalischen Grundlagen der Musik eingehend behandelt. Bartoli bespricht die Bewegung und Fortpflanzung des Schalls, die er mit den Wasserwellen und der Lichtbewegung vergleicht. Er zieht daraus manche neuartige Folgerung für praktische Schallerscheinungen und behandelt Echo und raumakustische Gegebenheiten. Eingehend beschäftigt er sich mit den harmonischen Schwingungen und Resonanzerscheinungen, der Klangmischung und der Konsonanz, der Klangverstärkung und der akustischen Grundlegung praktisch-musikalischer Erscheinungen.
In Frankreich haben u. a. J. Sauveur und Castel zu Beginn des 18. Jh. eingehend akustische Fragen behandelt. Rameau setzte sich in einer besonderen Arbeit mit Castel auseinander. Mit den Tonschwingungen und Analogien zwischen akustischen und optischen Erscheinungen beschäftigte sich J. J. d'Ortous de Mairan (1737), während Galimard (1754) sich in mathematischer Spekulation mit dem Tonsystem befaßte. Auch in der anonymen Schrift Arithmetique des musiciens (1754) sind vorzugsweise mathematische Grundlagen des Tonsystems herausgestellt. Dagegen hat J. H. Lambert (1763) sich mit akustischen Fragen der Instrumente befaßt.
In seinem „Versuch einer systematischen Klanglehre" (1748) gab J. Mattheson eine zusammenfassende Darstellung akustischer Erscheinungen und physikalischer Musiklehre. Über Schall und Schallaufnahme verbreitete sich U. N. Beltz (1764). Er findet im Experiment die Grundlagen für zahlreiche Erscheinungen des Schalls. Eingehend spricht er auch vom Ohr und der Schallaufnahme. Die Reichhaltigkeit der Fragen und die Gründlichkeit ihrer Behandlung haben diese von der Berliner Akademie der Wissenschaften preisgekrönte Arbeit zu einer wertvollen Zusammenfassung des akustisch-tonphysiologischen Wissens der Zeit werden lassen. Beltz hat wie die meisten Akustiker seiner Zeit das Ohr und die Wirkung des Schalls auf das Ohr besonderer Untersuchung unterzogen. Da-

mit blieb die Verbindung zur praktischen Musik erhalten, die vielfach den akustischen Untersuchungen unserer Zeit fehlt. Die damit gegebene Entfremdung von Musik und Akustik, die in der Gegenwart nicht zum Vorteil der Musikwissenschaft gegeben ist, lag dem 17./18. Jahrhundert ferne. In gleicher Weise behandelten C. E. Wünsch (1770), C. B. Funck (1779), D. C. Burdach (1767) u. a. akustische Probleme von Schall und Ton. E. F. F. Chladny legte 1787 seine „Entdeckungen über die Theorie des Klangs" vor, die zahlreiche neue Entdeckungen bringen. Während sich Chladny mit den Schwingungen der Klangerzeuger beschäftigt, suchte L. Euler (1739) die Erkenntnisse von Schall und Hören auf die Musiklehre zu übertragen und kam damit zu mathematisch-harmonikalen Festlegungen des Tonsystems. Auch in anderen Schriften hat Euler Untersuchungen über Schall und Schallgeschwindigkeit, über Konsonanz und Dissonanz, über Zusammenklänge, tonpsychologische und aesthetische Fragen behandelt. Klang und Ton in ihrer physikalischen Erzeugung und physiologischen Aufnahme wurden von zahlreichen Ärzten, Physikern und Musikern behandelt, so von F. de Lanis (1686), J. Boeckler (1673), H. Valerius (1674), G. Cramer (1722), G. M. Bose (1735), D. C. Burdach (1767), J. Bannières (1737) u. v. a.
Neben zahlreichen meist medizinischen Arbeiten über die menschliche Stimme hat die Frage der Saitenschwingung großes Interesse gefunden. H. Fabri, B. Taylorr (1715), J. Hermann (1716), G. Riccati (1786) u. a. haben wertvolle Untersuchungen durchgeführt, die vor allem auf die Kurvenbestimmung gerichtet waren. Resonanzerscheinungen wurden von J. Wallis (1677), Romieu (1751), D. Testa (1788) u. a. untersucht. Fragen der Fortpflanzung und Geschwindigkeit des Schalls waren nicht nur für die Musik, sondern auch für Entfernungsmessung bei Kanonenschüssen im Kriegsfall von Bedeutung. Daher wurden überall diese Untersuchungen mit gesteigertem Interesse durchgeführt. Da die Beobachtungsergebnisse vielfach auseinandergingen, ließ die französische Akademie 1738 durch Cassini, Maraldi und de la Caille die Frage nachprüfen. G. L. Bianconi stellte 1746 die Verschiedenheit der Schallgeschwindigkeit in unterschiedlichen Medien fest, Nollet führte Untersuchungen über die Schallgeschwindigkeit im Wasser durch, der Engländer W. Warson untersuchte die Geschwindigkeit des Schalls im Vergleich mit der der Elektrizität, J. H. Winckler suchte die Schallgeschwindigkeit in der Luft zu klären (1765). L. Euler, J. H. Lambert, Derham, L. de la Grange u. a. verfolgten Fragen der Schallgeschwindigkeit und Schallausbreitung. Dabei ergaben sich auch die Fragen nach dem Echo. Verschiedene Theorien und Berechnungen der Echowirkung wurden von J. Blancanus (1653), J. Reihmann (1655), de Haute-Feuille (1718), de Beaufori (1719), F. Quesnet, Walker u. a. aufgestellt.
Berechnungen am Monochord und an Pfeifen wurden von den meisten Akustikern des 17./18. Jahrhunderts durchgeführt. Treu (1662), F. Loulié (1698), J. Wallis (1698), G. A. Sorge u. a. haben diese Frage behandelt. Große praktische Bedeutung hatten sie in der Musik für die Stimmung und Temperatur. J. G. Neidhard hat Monochorduntersuchungen in dieser Richtung dargelegt. Ein Bericht der Akademie der Wissenschaften zu Lyon zeigt auf dieser Grundlage ein eigenes Instrument zur Durchführung der Stimmung auf Musikinstrumenten, das „Phtongomètre". Überaus reich sind die praktischen Darlegungen auf Grund der Monochorduntersuchungen für Stimmung und Temperatur (Tonometrie).Durch Temperaturtabellen sollten die Stimmungen erleichtert werden. Die Geschichte der Temperatur zeigt die verschiedensten Berechnungsarten, die von zahlreichen Forschern und Instrumentenbauern seit J. Ph. Bendeler (1688) und A. Werkmeister (1691) entwickelt wurden. Hier haben die Proportionen ebenso Anwendung gefunden auf den Tonerzeuger wie auf das Verhältnis der Töne untereinander. Besondere Voraussetzungen hatten die Mensuren der Orgelpfeifen, die in den Schriften der verschiedenen Orgelbautheoretiker wie bei G. A. Sorge 1749 u. a. Berechnungen fanden. Der Festlegung des Stimmtons dienten die Untersuchungen von D. Dodars, F. V. Stancario u. a.
Die mathematisch-physikalische Klang- und Musiklehre verquickte akustische mit tonpsychologischen und ästhetischen Fragen. Das Zahlenverhältnis wurde zur Grundlage der Begründung

aller Klangerscheinungen. Die französischen Encyclopedisten hatten in dieser Richtung weit umspannende Systeme ausgearbeitet. D. Diderot gab in seinen Principes d'acoustique auf dieser Grundlage Erklärungen für das Konsonanz-Dissonanzverhältnis: Je einfacher die Verhältnisse liegen, desto angenehmer wird ein Klang empfunden, je komplizierter sie sind, desto stärker tritt eine Dissonanzwirkung hervor. Diese Erkenntnisse wurden zur Grundlage der Musiklehre der Zeit, die in engster Verbindung mit der Zahlentheorie entwickelt wurde. Schon im 16. Jahrhundert war die „Musica mathematica", wie H. Brucaeus seine Musiklehre (1578) bezeichnet, in den Vordergrund getreten.

Die „Proportiones harmonicae" wurden zur Grundlage jeder Musiktheorie. H. Baryphonus (1615), G. Boehm (1650), M. Meibom (1656), P. Gassendus (1658), J. de Billy (1658), E. Bürmann (1715), F. W. Marpurg (1757), G. Sacchi (1761) u. v. a. haben diesen Fragen zusammenfassende Darstellungen gegeben. G. Galilei (1638), R. Cartesius (1650), J. W. Rentsch (1661), C. Gibelius (1666), Th. Salmon 1688), L. Rossi (1666), u. a. haben „musicalische Aufgaben aus der Mathesi demonstriert" und eine „Musica speculativa" auf mathematischer Grundlage entwickelt. Dabei wurden die verschiedensten Theorien und theoretischen Möglichkeiten entwickelt. Von der musikalischen Praxis entfernten sich solche Untersuchungen immer mehr, wie D. Cluver, C. Henfling u. a. zeigen. Henfling teilte sogar die Oktave in 50 Stufen. Sauveur wandte sich gegen diese Teilung ebenso wie Mattheson Cluvers Darstellung verwarf. Mathematisch-spekulative Systeme wurden im 18. Jahrhundert von dem Engländer R. Smith (1748), dem Franzosen Gallimard (1754), den Italienern S. Bertezeno (1780), G. Pizzati (1782), A. Barca (1783) u. v. a. entworfen. Wenn F. C. Oettinger 1761 über „die Eulerische und Frickische Philosophie über die Musik" schrieb, so zeigt bereits der Titel des Buches, wie die physikalische Grundlage zu philosophischer Spekulation umgebogen wurde.

Jedenfalls haben akustische Fragen in der Musikforschung des 17./18. Jahrhunderts eine große Rolle gespielt und blieben nicht ein selbständiges, von der übrigen Musikbetrachtung unabhängiges Teilgebiet, sondern standen mit allen Problemen der Musiktheorie in engster Verbindung. Für die Instrumentenkunde gab die Akustik die Grundlagen ab und führte zu zahlreichen Neukonstruktionen. Die Entwicklung der Mechanik und Technik förderte die Konstruktion automatischer Instrumente, die in dem Streben des Barock nach Besonderheiten besonderes Interesse fanden. Der Musiktheorie aber gab das mathematisch-akustische Interesse eine Richtung, die in ihrer extremen Auswertung bis zu mystischen Anschauungen führte. A. Werkmeister fügte seinem Musicae mathematicae Hodegus curiosus (1687) einen „allegorisch-moralischen von der Musik entspringenden Anhang" bei. In diesem Werk zeigt er, „wie man nicht allein die natürlichen Eigenschaften der musikalischen Proportionen durch das Monochordum und Ausrechnung erlangen, sondern auch vermittelst derselben natürliche und richtige rationes über eine musikalische Composition vorbringen könne". Auch P. Martini schrieb über Anwendung mathematischer Gesetzmäßigkeiten in der Musik (1767). So war die musikalisch-physikalische Forschung im 17./18. Jahrhundert aufs engste mit der Theorie der Musik und der Auffassung des musikalischen Kunstwerks verknüpft. Diese kleine Übersicht über einige in der Musiktheorie des 17./18. Jahrhunderts aufgeworfene akustische Fragen, die keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit macht, gibt ein Bild von ihrer Bedeutung und Verbreitung.

K. G. Fellerer

Das musikalische Schrifttum

WILLI SCHULZE, DIE MEHRSTIMMIGE MESSE IM FRUHPROTESTANTISCHEN GOTTESDIENST

Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von Friedrich Blume, Heft 8. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1940. 91 S. 8° brosch.

Die mehrstimmige Messe ist um 1500 die große musikalische Form, in deren Bewährung der Re-

naissance-Musiker sich Ansehen und Ruhm erwarb. Im 16. Jahrhundert ist es, neben den mannigfach aufwachsenden weltlichen Musizierformen, die Motette, die in ihren beweglichen Möglichkeiten und in ihrer vielfältigen Anwendbarkeit die oberste Stelle in der Rangordnung der musikalischen Formen einnimmt. Die Messe tritt dagegen nicht schlechthin zurück. Die Zahl der im 16. Jahrhundert geschriebenen Messen ist eine recht ansehnliche, und man denke nur daran, welchen Raum das Messenschaffen im Gesamtwerke Palestrinas einnimmt. Die Messe verliert aber im 16. Jahrhundert ihre zentrale, ja repräsentative künstlerische Bedeutung, die ihr in der Zeit um 1500 zukam. Der neue Stil und der neue musikalische Ausdruck werden in Motette und Madrigal ausgeprägt. Dem folgt die Messe, stilistisch gesehen, in deutlichem Abstand bei starker Bindung an den in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausgebildeten Eigenstil. Der epigonale Charakter des Messeschaffens im 16. Jahrhundert ist unverkennbar. Deutsche Komponisten hatten von jeher der Messe als Großform ferngestanden. Im Schaffen eines Finck, Fulda und Senfl, um nur diese zu nennen, steht die Messe durchaus am Rande. Die Reformation gab den deutschen protestantischen Musikern keinen Anlaß, an dieser Grundhaltung etwas zu ändern, vermochte sie vielmehr darin nur zu bestärken. Die praktische Pflege der Messe aber blieb, wie im vorreformatorischen Deutschland, auch im Frühprotestantismus lebendig. Aus dieser bemerkenswerten Tatsache ergibt sich für die Forschung eine bedeutsame und reizvolle Frage: die nach Stellung und Bedeutung der mehrstimmigen Messe im frühprotestantischen Gottesdienst wie weiterhin die Frage nach eventuell spezifisch protestantischen Lösungen des an sich für den Protestantismus heiklen Messeproblems. Es ist ein dankenswertes Verdienst von Willi Schulze, diesen Fragen in einer sorgfältig angelegten und gründlich durchgeführten Untersuchung nachgegangen zu sein. Besonders die theologischen Kenntnisse kommen dem Verfasser dabei sehr zugute.

In fünf Kapiteln handelt Schulze das Thema ab. Im ersten Kapitel „Idee und Gestalt der Messe bis zur Reformation" sucht Schulze sinngemäß den Anschluß zu finden an der Typen-Bildung und Entwicklungsgeschichte der Messen-Komposition in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Beginn der Reformation. Den Stand des Messen-Schaffens um 1500 erfaßt Sch. unter Anwendung des Glareanschen Geschichtsbildes (ars infantilitas — ars adolescens — ars perfecta) in einer dreifach gegliederten Entwicklungsreihe, die bestimmt ist durch die drei Typen der Messen über weltlichen Cantus firmus, über liturgischen Cantus firmus und der Choralmesse. Dabei erscheint freilich die bedingungslose Übernahme der Glareanschen Kategorien, da sie ja für Glarean nicht historische Stilbegriffe, sondern Wertstufen darstellen, nicht ganz unbedenklich, zumal Sch. sie im weiteren Verlaufe oft etwas zu schematisch für die stilistische Kennzeichnung der besprochenen Werke verwertet.

„Die liturgische und ideelle Grundlegung der Messe durch die Reformatoren" behandelt ein zweites Kapitel. Die Herausarbeitung dreier grundverschiedener Lösungsversuche, wie sie sich aus den Meß-Ordnungen Luthers und Thomas Müntzers ergeben (gereinigte lateinische Messe, deutsche Liedmesse, deutsche Übertragung der lateinischen Meßgesänge), bildet unter Heranziehung weiterer Kirchenordnungen aus allen Teilen Deutschlands die liturgiegeschichtliche Grundlage für die Einzelbetrachtung. Diese selbst veranschaulicht in drei weiteren Kapiteln (Repertoireübernahme und Traditionalismus — Die deutsche Tradition im Werk der Kantoren — Die Eingliederung des deutschen Ordinariumliedes in den lateinischen Zyklus) die verschiedenen Erscheinungsformen der Messe im frühprotestantischen Gottesdienst.

Den Ausgangspunkt nimmt die Untersuchung sinngemäß von der repräsentativen Messen-Sammlung des Frühprotestantismus, von Georg Rhaus „Opus decem Missarum" 1541. Der Verfasser betont mit Recht, daß diese Sammlung ein eindeutiges Zeugnis für die Übernahme des Repertoires aus dem vorreformatorischen Messen-Bestande darstellt. Es muß aber doch sehr in Frage gestellt werden, ob Rhau diese Übernahme so „vorbehaltlos", wie der Verfasser meint, vorgenommen hat. Zugegeben, daß es Schwierigkeiten bereitet, das Auswahlprinzip in seinem ganzen Umfange zu ergründen. Einen wesentlichen Gesichtspunkt gibt

Rhau jedoch selbst im Vorwort an, wenn er diese zehn Messen mit besonderem Nachdruck als „elegantes ac suaves, tum etiam per breves" bezeichnet. In der Tat handelt es sich in der Mehrzahl um ausgesprochen „kurze" Messen, ohne daß man sie freilich schlechthin „Missae breves" nennen könnte. Immerhin ist der didaktische Zweck — da Rhau diese Messen allen Studierenden der Musik, insbesondere den Schülern widmet — ebenso klar ausgesprochen wie die protestantische Auffassung von der Musik im Gottesdienst, die sich der Erscheinung der „kurzen" Messen in hohem Maße zuneigen mußte. — Nicht weniger aufschlußreich für die problematische Stellung des Frühprotestantismus zur Großform der Messe wie zur Repertoireübernahme ist das Vorwort von Johannes Ott zu den „Missae tredecim", die 1539 bei Graphaeus in Nürnberg erschienen sind. Viel eher als Rhaus Sammlung verdient der Messendruck des Graphaeus als „historisches" Werk bezeichnet zu werden. Der historische Standpunkt Otts zeigt sich bereits im Vorwort zum „Novum et insigne opus musicum" von 1537 in der kritischen Würdigung Josquins, Isaacs und auch Senfls. Er kommt im Vorwort zu der Messen-Sammlung klar zum Ausdruck, wenn er sagt, daß, wer die Messen der alten Meister nicht kenne, nichts von wahrer Musik wisse. Darüber hinaus und zu allererst aber geht es Ott um die Würdigung der großen künstlerischen Bedeutung der Messe. Er sieht in ihr die Form der vielfältigsten und reichsten Möglichkeiten, wie sie keine andere Form dem Künstler darbiete. Sie dürfe deshalb im Rahmen seiner Veröffentlichungen nicht fehlen. Das umfangreiche Vorwort hat ganz offenbar den Charakter einer Rechtfertigung, als wolle Ott in einer Zeit, in der die Geltung der Messe im Sinken sei, mit allem Nachdruck ihre künstlerische und repräsentative Bedeutung hervorheben. Ihre Verwendung im Gottesdienst erwähnt er dabei nur beiläufig am Schluß des Vorwortes mit dem Hinweis, daß er dieser Frage im nächsten Messenbande, der leider nicht erschienen ist, Raum gönnen wolle. — So zeigen uns die Messendrucke, daß die Repertoireübernahme keineswegs ganz „vorbehaltlos" und sicher auch nicht „wahllos" vollzogen wurde. Die im Grunde problematische Stellung der überlieferten Großform der Messe im protestantischen Gottesdienst ist mit aller Vorsicht zwar, aber doch klar angedeutet. Zwischen Otts und Rhaus Messensammlungen bestehen zweifellos auch insofern gewisse Zusammenhänge, als Rhau seine Sammlung sicherlich nicht ohne Kenntnis der Sammlung Otts zusammengestellt hat.

Den Messen-Drucken schließt Schulze eine kurze Sichtung der in protestantischen Kantoreien bzw. protestantischen Hofkapellen angelegten Chorbücher an. Für die Beurteilung des Problems der Repertoireübernahme scheint jedoch zu wenig berücksichtigt, daß es sich um Hofkapellen handelt, deren Repräsentationspflichten den Kreis strengerer liturgischer Forderungen doch wesentlich weiteten. Die Frage der Übernahme der mehrstimmigen Messe als Großform in protestantischen Musikzentren muß wohl überhaupt stärker unter rein künstlerischen und repräsentativen, als nur liturgischen Gesichtspunkten gesehen werden.

Was der deutsche, protestantische Kantor im Auge hatte, das eben zeigt „die übrige Musik der lutherischen Kirche", die Sch. im vierten Kapitel behandelt und welche die Rhauschen Propriensammlungen, die Breslauer Handschriften 92 von 1562 und 97 mit Pamingers Messe „Bewahr mich Herr" und die Publikationen des Königsberger Kapellmeisters Johannes Kugelmann umfaßt. Es ist deshalb gar nicht so erstaunlich, wenn deutsche Musiker am Bestand der Messe als Großform nicht sehr interessiert sind. Denn in dieser „übrigen Musik" zeigen sich die Ansätze zu einer spezifisch deutsch-protestantischen Lösung des Messe-Problems, für welche Heinrich Isaac ein bedeutsamer Ansatzpunkt ist. Die verschiedenartigen Intentionen werden dabei von Sch. mit Umsicht und Verständnis herausgearbeitet.

Besonders zu begrüßen ist die Einbeziehung der Chorbücher von Johann Walther im fünften Kapitel, die durch größere Vollständigkeit in bezug auf das Kirchenjahr wie durch ihre liturgisch-gebrauchsfertige Anlage die Rhauschen Drucke übertreffen. Nur ergänzend sei bemerkt, daß die sechsstimmige Ostermesse im Berliner Chorbuch nur insofern eine „Sonderstellung" einnimmt, als sie von Isaac ist. Vom „Durchbruch eines eigenen protestantischen Ideals, das

Schlichtheit und Verständlichkeit vor Kunstfertigkeit stellt", wird man daher kaum sprechen können. Das Werk ist echtester Isaac. Die zweifellos fauxbourdonistische Anlage Messe steht in ganz anderen Traditionszusammenhängen und kann nicht als Vorbild für Kyrie-Bearbeitungen in Kantional-Satzform späterer protestantischer Meister wie Gesius, Praetorius oder Vulpius angesehen werden. Herbert Birtner

ZWEI NEUE VOLKSTÜMLICHE REGERBÜCHER

Der 25. Todestag Max Regers am 11. Mai 1941, in Gedenkfeiern, Funksendungen und in zahlreichen Zeitschriftenaufsätzen nachdrücklich hervorgehoben, hat auch zwei kleine Buchveröffentlichungen gebracht, deren grundsätzliche Bedeutung darin besteht, daß sie in gedrängter Form zur volkstümlichen Verbreitung und Festigung des Regerbildes der Gegenwart beitragen. Dabei ist wesentlich zu begrüßen, daß die immer wieder notwendige Auseinandersetzung mit Reger allgemein zugänglich und fesselnd erfolgt, darf doch die Kunst Regers den Anspruch erheben, geistiger Besitz des Volksganzen zu werden. Noch ist eine große Zahl von Quellen zu Regers Leben und Schaffen nicht erfaßt und verarbeitet. Das gilt vor allem von der ungeheuren Anzahl der Briefe und Postkarten, die der Unermüdliche täglich oft zu Dutzenden geschrieben hat. Dabei sind diese Äußerungen, auch da, wo sie sich trocken und geschäftsmäßig geben, mehr als laufende Bewältigung eines Pensums von Alltagsarbeiten, sie werden nach und nach zu menschlichen Dokumenten dieses dämonisch getriebenen Daseins und erlauben immer wieder Einblicke in die Werkstatt des Schaffenden. Das Büchlein von Lotte Taube („Max Regers Meisterjahre", Berlin 1941) nimmt als ergiebige Grundlage zur Darstellung von Regers künstlerischer Reifezeit eine Auswahl bisher unveröffentlichter Briefe, die Reger seit 1909 an seinen Berliner Verleger Bote und Bock geschrieben hat. Die Auswahl erfolgt sicherlich in bedachtsamer Vorsicht, denn es ist kaum anzunehmen, daß ein solcher Schriftwechsel gänzlich ohne charaktervolle Dissonanzen durchgeführt worden ist. Reger hat ja das Verlagsverhältnis später gelöst, obgleich die gemeinsame Arbeit mit der Übernahme sämtlicher bis dahin bei Lauterbach und Kuhn erschienener Werke durch den Berliner Verlag großzügig einsetzt. Gleichwohl liegt in diesen Briefen das Hauptgewicht des Buches, sie führen mitten hinein in das brandende Leben des Schaffens und Konzertierens, das sich bei Reger seit dem Antritt seiner Leipziger Stellung — der übrigens schon im März 1907 erfolgt war! — unaufhaltsam steigerte. Wir erleben aus den Briefstellen die Entstehung der Klarinettensonate op. 107, der „Nonnen" op. 112 und namentlich des Klavierkonzertes op. 114, an dem Reger in besonderer Anspannung gearbeitet hat. Aber auch Sätze wie die folgenden verdienen festgehalten zu werden (über die Entstehung der Violin-Solowerke op. 117): „Sie glauben nicht, wie segensvoll solche Arbeiten für die Violine allein sind; die Schärfe des musikalischen Denkvermögens wird dadurch ganz enorm gesteigert", und die für die Beurteilung des schaffenden Reger sehr aufschlußreichen Aussprüche: „Ich kann meiner Phantasie nicht kommandieren, daß sie nur technisch Leichtes produziert!" und „Es gibt nichts Verkehrteres, als einen ernsthaften Komponisten zu einer Sache zwingen zu wollen, da kommt immer nur ein Gelegenheitswerk heraus, und das ist miserabel."

Mit dem Beginn von Regers Meininger Dirigententätigkeit werden die Verlegerbriefe aus dem erwähnten Grunde spärlicher, und die Darstellung der letzten Lebensjahre wird in gewandt erzählender Form von der Verfasserin übernommen.

Ein paar sachliche kritische Anmerkungen dürfen nicht fehlen. Der Einfluß Debussys bei der Entstehung der Böcklinsuite wird überschätzt, die Gestaltungsmittel Debussys sind so tief französisch begründet wie diejenigen Regers deutsch. Die Partitur der Mozartvariationen ist am 30. Juni 1914 abgeschlossen, ihre leuchtende Klarheit bedeutet keinesfalls „Flucht, um die Unruhe und Schmerzen der Zeit zu überwinden."

Die zum Schluß gestellte Frage (die übrigens schon bei Regers Ableben aufgeworfen ist), ob Reger noch vor der eigentlichen Krönung seines Werkes von uns gegangen ist, (in diesem Buch heißt es: „Alles ist nur Vorbereitung für die große Symphonie, die nie geschrieben wurde"), diese Frage sollte jetzt doch anders gerichtet werden. Wir müssen heute fragen, welche völkischen

und nationalen Eigenarten im vorliegenden Werk Regers ihre Prägung erhalten haben und den überzeitlichen Wert dieser Kunst ausmachen. Die stilistische Abgrenzung der „Meisterjahre" Regers mit 1909, genauer mit der Klarinettensonate op. 107 ansetzen zu wollen, ist doch wohl etwas kühn und unhaltbar. Damals lagen schon gültige Meisterwerke wie die Hillervariationen und das Violinkonzert vor, die freilich noch bei anderen Verlegern erschienen waren.

Aber der Zugang zum Menschen Reger in seiner unerschöpflichen Arbeitskraft, die sich zum Ethos der Arbeit und der Leistung emporsteigert, in seiner Vereinigung von prachtvollem Humor und innerem Lebensernst wird aus diesen Blättern eindringlich erschlossen. Das Buch wird viele Leser veranlassen, weiter in das Schaffen und die Persönlichkeit dieses großen Musikers einzudringen.

Eine Fülle neuen Anschauungsstoffes enthält das kleine Bändchen von Fritz Stein, dem wir schon in Bückens Reihe „Die großen Meister der Musik" (Athenaion Verlag, Potsdam) eine umfassende und grundlegende Regerbiographie verdanken. In „Meyers Bildbändchen" (Bibliographisches Institut, Leipzig 1941) hat uns Stein einen neuen Regerbeitrag geschenkt: „Max Reger, sein Leben in Bildern". Hier ersteht in 104 sorgfältig ausgesuchten Abbildungen eine charakteristische Abfolge von den Lebens- und Wirkungsstätten Regers, von seinem Familien- und Freundeskreise, von seiner äußeren Erscheinung, die schon auf den Jugendbildern den trotzig aufgeworfenen Mund des eigenwilligen Künstlers erkennen läßt, von Werkproben in Handschrift und Druckwiedergabe, von Zeichen der Ehrung und des Widerstandes. Mit Interesse liest man die im populären Schrifttum vielfach verballhornte „Erklärung" des Münchener Regergegners Rudolf Louis, in der dieser für die ihm dargebrachte Katzenserenade seinen „Verbindlichsten Dank" ausspricht. Was aus der Bilderfolge so recht deutlich wird, ist die enge äußere und innere Verbundenheit Regers mit dem stammesmäßigen Volkstum seiner ostfränkischen Heimat, mit dem erdhaften Bauern- und Lehrerstand, dem er entwachsen ist. Wir erfassen weiter, wie das Bürger- und Künstlertum der Jahrhundertwende den Hintergrund einer Entwicklung bildet, die sich aus einsamer innerer Verdichtung und Festigung des Schaffens schließlich einer neu geahnten Gemeinschaft zuwendet.

Als zuverlässige und gedrängte Zusammenfassung dieser großen Musikerpersönlichkeit erscheint die kleine Veröffentlichung berufen, in breiten Kreisen für Regers Menschentum und Kunst zu werben. H. J. Therstappen

Zeitschriftenschau

MUSIKWISSENSCHAFT UND MUSIKGESCHICHTE

Das „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1940", das der Herausgeber Eugen Schmitz mit einem Nachruf auf Arnold Schering eröffnet (S. 8/9), enthält wieder eine Reihe bedeutsamer Aufsätze. Friedrich Blume legt eine von Textuntersuchungen ausgehende grundlegende Studie über „Das Kantatenwerk Dietrich Burtehudes" vor (S. 10—39). Josef Müller-Blattau widmet sich einem bisher noch wenig beachteten Gegenstand in seinem Aufsatz „Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes" (S. 40—58). Georg Schünemann beschreibt ein 1939 von der Pr. Staatsbibliothek erworbenes Bild in seinem Beitrag „Wolfgang Amadeus Mozart von seiner Schwester gezeichnet" (S. 59—61) und nimmt in einem zweiten Aufsatz das Wort über die Grundsätze seiner Textbearbeitungen: „Mozart in deutscher Übertragung" (S. 62—69). Eine Ergänzung zu Eitners Quellenlexikon liefert, wie schon im Jahrbuch für 1939, Eugen Schmitz unter dem Titel „Die Musikbibliothek Peters als Fundort" (S. 70—76).

Aus dem Gebiete der vergleichenden Musikwissenschaft veröffentlichte Marius Schneider einen Aufsatz mit zahlreichen Notenbeispielen über „Kaukasische Parallelen zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit" in den „Acta Musicologica", XII. Jahrg., S. 52—61. Dieselbe Zeitschrift brachte zum Thema der Musik des Mittelalters die „Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters" von Otto Gombosi (Jd) in mehreren Fortsetzungen heraus (X. Jg., S. 149—174; XI. Jg., S. 28—39 und S. 128—135; XII. Jg., S. 21—52). Der Herausgeber dieser Zeitschrift Knud Jeppesen handelt ausführlicher

„Über einige unbekannte Frottolenhandschriften" (XI. Jg., S. 81—114) und veröffentlicht ferner in englischer Sprache einen Aufsatz von J. Bal über „Fuenllana and the transcription of Spanish Lute-Music" (XI. Jg., S. 16—27) und die für den Spezialisten wichtigen „Notes on Arnold Schlick" von Raymond Kendall (XI. Jg., S. 136—143). Bemerkenswert ist ferner ein Vortrag von Charles Seeger über das Thema „Systematic and historical orientations in musicology" (XI. Jg. S. 121—128).

Im „Archiv für Musikforschung" legte Karl Gustav Fellerer eine bio-bibliographische Studie über „Die Musikerfamilie Puccini (1712—1924)" vor (6. Jg., S. 213—222). Der italienische Forscher Gino Roncaglia veröffentlicht in der „Rivista Musicale Italiana" eine größere Arbeit über Alessandro Stradella auf Grund des Materials der estensischen Bibliothek in Modena. Bisher erschienen folgende Teile: „Le composizioni strumentali di Alessandro Stradella" (I. Sinfonie per Concerto grosso, 44. Jg., S. 81—106; II Sinfonie per complessi strumentali minori in opere vocale, S. 337 bis 345 und III. Composizioni strumentali pure per complessi minori, S. 345—360) und „Le composizioni vocali di Alessandro Stradella" (IV. Le Cantate, 45. Jg., S. 133—149).

In der „Zeitschrift für Musik" erinnert Fritz Müller an den 250. Geburtstag von „Matthias Gesner", den Rektor der Leipziger Thomasschule (von 1729 bis 1734) zur Amtszeit Bachs (108. Jg., S. 442—444), Werner Menke an „Telemann als Verfechter deutscher Übersetzung der italienischen musikalischen Fachausdrücke" (108. Jg., S. 441—442).

Das Juli/August-Heft der Zeitschrift „Völkische Musikerziehung" (1941) steht im Zeichen des Mozart-Gedenkjahres. „Mozarts deutsches Bekenntnis" ist Gegenstand einer Betrachtung von Hans Hering (S. 181—183), Hans Engel überblickt „Die Mozart-Forschung der letzten zehn Jahre und ihre Probleme" (S. 183—186), Walther Lipphardt verfolgt „Die künstlerische Entwicklung Mozarts in seiner Kammermusik" (S. 186—191) und Karl Rehberg „Mozarts sinfonisches Schaffen" (S. 191—197). Um das Mozartbild der Gegenwart bemüht sich auch der schöne Aufsatz, mit dem Werner Korte ein Musik-Heft der Zeitschrift „Nationalsozialistische Monatshefte" eröffnet (1941, Heft 136, S. 563 bis 569). Erwin Völsing behandelt in diesem Heft „Die Idee einer deutschen Nationaloper bei Carl Maria von Weber" (S. 570—574). Einen bisher unbekannten Brief Zelters aus dem Besitz der Bibliothek des Pariser Konservatoriums teilt Herbert Gerigk in der Zeitschrift „Die Musik" mit: „Zelter über die Singakademie" (33. Jg., S. 345/6).

In der Aufsatzreihe der „Musica d'Oggi": „I grandi Maestri della Scuola Napoletana" behandelt Paolo Dotto den Meister „Nicola Zingarelli", der von 1752—1837 lebte (23. Jg., S. 200—204). In derselben Zeitschrift schreibt der Komponist Ildebrando Pizzetti über „La 'Messa da Requiem' di Verdi" (23. Jg., S. 165—169). Eine Erinnerung an Verdi im Todesjahr des Meisters teilt Eugen Brümmer in der „Allgemeinen Musikzeitung" mit: „Im Verdi-Museum der Scala" (68. Jg., S. 206/7). In dieser Zeitschrift schrieb zum 100jährigen Geburtstag von Anton Dvorak eine ausgezeichnete Würdigung Hans Schnoor (68. Jg., S. 233/4). „Michael Balling und seine Wagner-Gesamtausgabe" ist Gegenstand einer geschichtlichen Betrachtung von Willy Heß (Die Musik, 33. Jg., S. 337—339). In der Zeitschrift „Oberdonau, Querschnitt durch Kultur und Schaffen im Heimatgau des Führers" finden wir zwei Aufsätze: Hannes Schwertfeger teilt unter dem Titel „Anton Bruckners deutsche Wiedergeburt" Persönliches aus des Meisters Wiener Kampfzeit mit (1. Jg., 1941, S. 22—26). Franz Kinzl überblickt „800 Jahre Musik in Oberdonau" (1. Jg., S. 30—32). Einen schönen geschichtlichen Überblick vermittelt Ernst Bouckes Thema „Uraufführungen großer Chorwerke", das er in der Zeitschrift „Die Musikpflege" (12. Jg., S. 17—21 und S. 34—39) behandelte.

Oper und Operngeschichte

Einen bedeutsamen Beitrag zur italienischen Operngeschichte lieferte Gino Roncaglia mit seiner Studie „Il Dafni di Alessandro Scarlatti, die er in der „Rivista Musicale Italiana", vorlegte (45. Jg., S. 176—186). Mit dem Problem „Fidelio-Aufführungen und große Leonoren-Ouvertüre" befaßt sich Rudolf Hartmann in der Zeitschrift „Die Musik" (33. Jg., S. 342

bis 345). Aus dramaturgischen Gründen lehnt der Vf. die Ouvertüre für die Oper ab, ihr wahrer Lebensraum sei der Konzertsaal. Über „Das ‚Welterbschaftsmotiv' ein Thema der Liebe" bietet Alfred Weidemann eine Abhandlung in der „Allgemeinen Musikzeitung" (68. Jahrg., S. 213 14). Eine Untersuchung über „L'opera di Giuseppe Verdi e il dramma romantico" aus der Feder Guglielmo Barblans vermittelt die „Rivista Musicale Italiana" (45. Jg., S. 93—107). In der „Musica d'Oggi" lesen wir einen Aufsatz „Ferruccio Busoni e il teatro lirico" von Ettore Gaipa (23. Jg., S 170—173).

„Cause di un mancato sviluppo del teatro lirico spagnola" ist Gegenstand einer Abhandlung von Giuseppe Ponz De Leon („Appunti per uno studio" in der „Rivista Musicale Italiana", 45. Jg., S. 201—206. Einen Bericht über „Die Arbeitsleistung des Theaters" vermittelt Paul Sträter, der Leiter des Ausstattungswesens am Braunschweigischen Staatstheater (Neues Musikblatt, 1941, Nr. 67, S. 5). In der „Allgemeinen Musikzeitung" (68. Jg., S. 244—252) veröffentlichte Wilhelm Altmann eine „Opernstatistik vom August 1940 bis Juli 1941".

Volksmusik und Musikpolitik

Im „Archiv für Musikforschung" legte Dénes v. Bartha den abschließenden Teil seiner grundlegenden „Untersuchungen zur ungarischen Volksmusik II" vor (6. Jg., S. 193—212). Eine ausführliche Arbeit über „Deutsches Lehngut im Lied der skandinavischen Völker" veröffentlichte Werner Danckert in den „Nationalsozialistischen Monatsheften" (Heft 136, S. 575 bis 595). Die „Zeitschrift für Musik" vermittelt einen Beitrag über „Das finnische Volkslied" von Friedrich Ege (108. Jg., S. 583/4). In „Die Musik" behandelt Karl Gustav Fellerer das Thema „Die Volksmusik in der rumänischen Schule" (33. Jg., S. 350—352). „Canti stradaioli bresciani" beschreibt Giovanni Bignami in der „Musica d'Oggi", 23. Jg., Seite 238—240. Von zwei Förderern deutscher Tonkunst in Oslo, Olav Kielland und Leif Halvorsen, erzählt Wolfgang Delhaes in einem Aufsatz „Deutsche Musik in Norwegen" (Zeitschrift für Musik, 108. Jg., S. 444—446). Von Erstaufführungen in Belgien berichtet Nikolaus Spanuths Beitrag „Deutsche Musik im besetzten Gebiet" in derselben Zeitschrift (108. Jg., S. 461—463). Mit dem heutigen Musikleben in Italien beschäftigt sich ein Sonderheft der „Allgemeinen Musikzeitung". Fausto Sartorelli, Musikberichterstatter am „Popolo di Roma", schreibt über „Symphonische Musik in Rom" (68. Jg., S. 261/2), Hans Joachim Moser unterrichtet instruktiv über „Italienische Musikwissenschaft heute" (68. Jg., S. 262/3). An der gleichen Stelle schrieb Nicolas Abadjiev den Aufsatz „Die Musik in Bulgarien" (68. Jg., S. 197/8).

Musikfragen der Gegenwart

Einen Beitrag zur Psychologie des musikalischen Spätwerkes schrieb Eugen Brümmer unter dem Titel „Die letzte Mehrstimmigkeit" in der „Allgemeinen Musikzeitung" (68. Jg., S. 223/3). Seinen gedankenreichen Aufsatz zur Frage „Überschätzung des Klanges" veröffentlichte Ernst Laaf im „Neuen Musikblatt", 1941, Nr. 68, Seite 1—3.

Im Zusammenhang mit harmonischen Problemen der Gegenwart ist Max Milians Beitrag „Der Streit um die Mollkonsonanz" bemerkenswert (Allg. Musikzeitung, 68. Jg., S. 235 und 236). „Die Frage der C- und Einheitspartitur" greift E. A. Molnar im Anschluß an einen früheren Aufsatz Gerhart Winters (Januar 1940) in der „Zeitschrift für Musik" auf (108. Jg., S. 576/7); zugleich in eigener Sache nimmt Hermann Stephani dazu das Wort: „Die Einheitspartitur" (108. Jg., S. 577—580). Der Filmkomponist H. Milde-Meißner unterrichtet über die Frage „Wie entsteht eine Filmmusik?" (Neues Musikblatt, 1941, Nr. 67, S. 1/2). Gedanken August Wenzingers „Über die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik" vermittelt die Zeitschrift „Musik und Kirche" (13. Jg., S. 69—73). Als Antwort auf einen früheren Aufsatz von Ernst Oeter (13. Jg., S. 1 ff.) schrieb Karl Honemeyer in derselben Zeitschrift eine grundsätzlich-theologische Betrachtung zum Thema „Musik und Gottesdienst" (13. Jg., S. 63 bis 69). „Grundsätzliches zur gottesdienstlichen Musik in der reformierten Kirche" erfahren wir aus Emilie Schilds Aufsatz, der im „Kirchenchordienst" (7. Jg., S. 17—21 u. S. 25—29) erschienen ist.

Adam Adrio